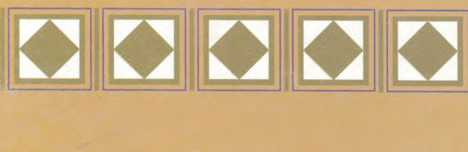






العددان ٧٦ - ٧٧

أكتوبر - مارس

٢٠٠٧ - ٢٠٠٨







العدد ٧٦/٧٧

أكتوبر - مارس ٢٠٠٧/٢٠٠٨

مجلة علمية محكّمة

أسسها ورأس تحريرها فى يناير ١٩٦٥

عبد الحميد يونس

وأشرف عليها فنيًا

عبد السلام الشريف





● الأسعار فى البلاد العربية:
سوريا ١٥٠ ليرة، لبنان ٣٥٠٠ ليرة، الأردن ١,٥٠٠ دينار، الكويت ٠,٧٥٠ دينار، السعودية ١٠ ريال، تونس ٣,٢٥٠ دينار، المغرب ٣٠ درهم، البحرين ١ دينار، قطر ١٠ ريال، سلطنة عمان ١,٢٥٠ ريال، غزة/ القدس/ الضفة ١,٥٠٠ دولار.

● الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (٤ أعداد) مضافا إليها مصاريف البريد ٣٠ جنيه، وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (٤ أعداد) الدول العربية: ١٢ دولاراً
أوروبا: ١٦ دولاراً
أمريكا وكندا: ٢٠ دولاراً
مضافا إليها مصاريف البريد.

● المراسلات:
مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق * القاهرة.
* تليفون: ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩

● البريد الإلكترونى:
alfununalshaabia@hotmail.com

لوحات العدد

للفنان: سعيد المسيرى (١٩٤١-٢٠٠٧)

فنان تشكيلى، وصانع كتب، تخرج فى كلية «الفنون الجميلة» جامعة الإسكندرية عام ١٩٦٢، عمل بالهيئة المصرية العامة للكتاب بالقسم الفنى فى العام نفسه. ومنذ البدايات الأولى اهتم بفن الكتاب (الإخراج والرسوم والإنتاج والطباعة) وكذلك المجلات الثقافية ورسوم كتب الأطفال، كما آمن بالفن طريقاً للخلاص من عذابات الروح وانكساراتها، ورغبة ما فى الانطلاق والتحليق والكمال.. حصل على منحة تفرغ للإنتاج الفنى من وزارة الثقافة لمدة عامين (٧١-٧٢)، وجائزة سوزان مبارك فى مسابقة رسوم كتاب الطفل، شارك فى بينالى الإسكندرية لفنون دول البحر الأبيض المتوسط لدورتين، كما شارك فى معارض دولية بإيطاليا، ورومانيا، واليابان، وإصدارات البنك الدولى بواشنطن وبينالى الحفر بفرنسا وسلسلة كتب الأطفال بمؤسسة اليونيسيف، له مقتنيات عدة فى البنك الأهلى ووزارة الثقافة.

عمل بالمجلس الأعلى للثقافة وأسس سلسلة «الكتاب الأول»، وشارك فى البدايات الأولى للمشروع القومى للترجمة، كما قام بتصميم مجلة «فصول» التى تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى عددها الأول ١٩٨٠، كما صمم سلسلة إصدارات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة. حاول أكثر من محاولة لتطوير الأداء بالقسم الفنى وكانت أبرز هذه المحاولات تنفيذ وطباعة كتب «مكتبة الأسرة» عامى ١٩٩٧، ١٩٩٨ وهو على قمة العمل بالمطابع.

السكرتارية الفنية

أحمد توفيق

شيماء موسى

هند طه عبد ربه

المراجعة اللغوية

أحمد بهى الدين أحمد

حمدى محمود محمد

دعاء مصطفى كامل

مروان حماد أحمد

التنفيذ

سمير خليل

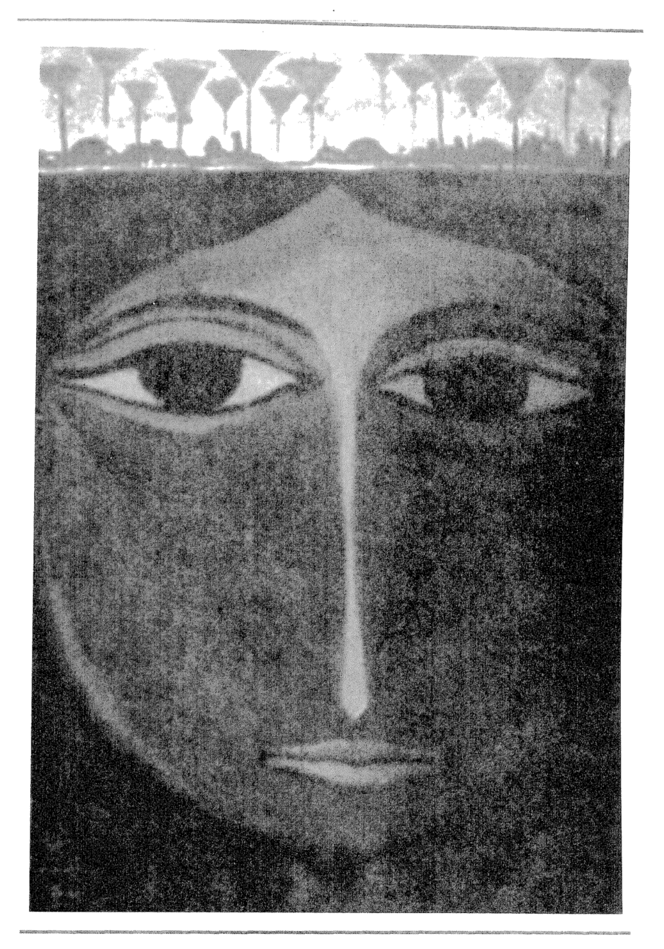
عصام إبراهيم

صورتا الغلاف

من رسوم الفنانين الفطريين، دراسة نيڤين محمد خليل

ISSN 1110 - 5488

رقم الإيداع: ٦٢٨٣ / ١٩٨٨





هذا العدد

يستهل هذا العدد موضوعاته البحثية بدراسة **صفوت كمال** المعنونة بـ"التواصل الثقافى وحيوية المأثورات الشعبية"، وتحتوى على مداخل دالة على قدرة المأثورات الشعبية ومختلف عناصرها على الحركة والتنوع عبر الزمان والمكان، فى عملية تواصل ثقافى حى وتنوع غنى وخلاَّق داخل الثقافة الواحدة، حيث يضرب **صفوت كمال** عددًا من الأمثلة الثقافية والاجتماعية والظواهر الاعتقادية المصرية المؤكدة لسلامة تصوره حول التواصل الثقافى. مثال فكرة " الخلود والبعث" التى آمن بها الإنسان المصرى القديم، والتى جسدتها أسطورة "إيزيس وأوزوريس"، وهى الفكرة نفسها التى توارثها المصريون فى معتقداتهم الشعبية من خلال احتفائهم بأوليائهم وقديسيهم. وتمثل مناسبات الاحتفاء مجالاً رحبًا لتجمع مختلف أشكال الإبداع الشعبى والفنون الشعبية، وكلها ذات جذور راسخة فى المعتقد المصرى القديم، بينما تتشكل تنوعاتها من خلال حركتها المرنة وانتقالها من مكانٍ إلى مكان، ومن جماعة اجتماعية إلى أخرى داخل المجتمع الواحد، فضلاً عن انتقالها المتجدد من حقبة زمنية إلى أخرى، ومن جيلٍ إلى جيل، وفقًا لسمات كل حقبة وتنوع البيئات الاجتماعية فى حقبة زمنية بعينها. ويشير **كمال** إلى واحة سيوة ومنطقة النوبة بوصفهما مثالين بارزين فى هذا المضمار مستنتجًا أن هذا التنوع قد منح الثقافة المصرية حيوية دافقة، أكسبت الحياة الشعبية المصرية طابعًا ثقافيًا حضاريًا يتوارثه مع مأثوراته، يتغير باستمرار، دون أن يفقد أصالته. فالفنون الشعبية هى فى الواقع تعبر عن "الأنا" التى تعيش فى مناخ "النحن" وهى تحمل مضامين إنسانية تعبر عن فكر ووجدان الإنسان وموقفه إزاء الوجود. قد يتغير الشكل وتبقى الوظيفة، وقد تتغير الوظيفة ويبقى الشكل، وقد يتغير الشكل والوظيفة وتبقى الغاية من وجودهما الذى كان.

تحت عنوان "العجائبية فى الموروث الشعبى المكتوب"، يقدم **أحمد زغب** مقاربة ميثولوجية فى مشاهد من كتاب العدوانى، وهو مخطوط يعود إلى القرن السابع عشر للميلاد، انتشرت نسخه فى أنحاء الجزائر من الوادى واللجة إلى تغزوت والرقيبة وقمار والبياضة إلى بسكرة وتلمسان ويصل إلى منطقة نفطة بتونس. طبع للمرة الأولى بالفرنسية على يد Feraud مترجم الجيش الفرنسى، ونشر فى مجلة Receuil ولم ير النور باللغة العربية إلا عام ١٩٩٦ . ويحتوى الكتاب على تاريخ وأخبار وتراجم وقبائل وتصوف وقصص، ويسير أسلوبيًا على نسق تغريبة بنى هلال. مما دفع زغب إلى تصنيف كتاب العدوانى بوصفه موروثًا شعبيًا أو أدبًا شعبيًا، استنادًا لمجموعة من المعايير. أولها: أن اللغة التى سردت أخبار العدوانى لغة شفهية، وإن افتعلت الكتابية افتعالاً. وثانيها: احتشاد الكتاب بطائفة من الأفكار والأخبار التى تنتمى إلى المجال الغرائبى أو العجائبى مما يرجح كون الكتاب كتاب أخبار للمسامرة والطرافة، بالإضافة إلى كونه يجمع معلومات شتى اعتقدت

المخيلة الشعبية أنها تزود المجتمع بثقافة خاصة بالأنساب فى حدود بيئة كل جماعة. ووفقًا لهذين المعيارين وغيرهما، يقوم زغب بتحليل عناصر السرد العجائبى فى كتاب العدوانى.

وتحت عنوان "شجرة الحكايات والراوى المعتمد فى حكايات ألف ليلة وليلة"، يرصد **مدحت الجيار** منطق حكايات الليالى، معتمدًا الحكايات الخمسين الأولى، محاولاً الكشف عن بنيتها، وتحليل لغة خطابها. ويركز **الجيار** على المعضلة الفكرية الرئيسة فى حكايات الليالى والتى تبقى معضلة عابرة للزمان والمكان، حيث لا يخلو بشر من همها وتأثيرها، وتتمثل فى "علاقة الرجل بالمرأة"، حيث عالجت حكايات الليالى مخاوف الطرفين، ولكنها انحازت لبطولة المرأة، وقدرتها التى تجعلها محط الاهتمام والتوجس من الرجل فى كل المستويات الاجتماعية. ويشير **الجيار** إلى دور المرأة فى صوغ حكايات الليالى بوصفها حكاءة تتمتع بقدرات السرد والتعديل. ثم يكشف عن الجذر النسائى والبؤرة المركزية التى انبنت عليها كل حكايات الليالى وهما "خيانة المرأة" من أجل الحصول على اللذة والمتعة الجنسية، إلى أن تظهر شجاعة شهرزاد بوصفها المنقذة لبنات جنسها من خلال الإدهاش والحيلة بالحكى، ولم تترك لشهريار فرصة لوضع النهاية التى يريدها، إلى أن تغير منظوره للعالم بوصفها الراوية المعتمدة المخول لها بالسرد من قبل جماعة المستمعين.

يدور بحث **سوزان السعيد** المعنون بـ"الاحتفال بالسيدة العذراء فى مصر" حول العلاقة بين النص الشعبى والمنتج المادى والممارسات الاحتفالية، حيث تحتفل كل الكنائس فى مصر بذكرى دخول السيدة العذراء إلى مصر فى شهر كهيك القبطى، ويسمى هذا الشهر بالشهر المريمى، حيث تتلى الصلوات اليومية والمدائح من أجل السيدة العذراء، ولكن تحتفل كل بلدة على حدة وفقًا للتاريخ الذى وصلت فيه العذراء مريم إلى البلدة، وتتحول هذه الاحتفالات إلى مهرجانات شعبية ترتبط بتاريخ المدينة أو القرية، حيث يفد إليها المؤمنون من سائر أنحاء مصر ومن جميع أنحاء العالم فى الاحتفال السنوى، وتتميز كل قرية أو مدينة بخصوصية فى المقتنيات التى ترتبط بالسيدة العذراء أو فى الأماكن التراثية التى أقامت فيها. وتتبع **سوزان السعيد** مصادر قصة رحلة العذراء ووليدها المسيح، بدءًا من إنجيل متى، ثم القرآن الكريم وكتب التراث الإسلامى، وانتهاءً بالرواية الشعبية. وتقدم **السعيد** نموذجًا ميدانيًا للاحتفال بالعذراء متمثلاً فى مدينة سمنود، وهى بلدة قديمة تتبع محافظة الغربية، حيث تحتفل كنيسة سمنود بذكرى دخول العائلة المقدسة إلى مصر فى الرابع والعشرين من شهر بشنس الموافق للأول من يوليو، كما تحتفل أيضًا بذكرى نقل جسد القديس أبانوب فى الفترة من ٢١ إلى ٣١ يوليو، وفى هذه الفترة، يأتى الناس إلى الكنيسة من سائر أنحاء مصر وخارجها، حيث يقيمون فى حوش الكنيسة بجوار بئر الماء.

وحول موضوع "مغاصات اللؤلؤ فى الخليج"، يرصد نواف **عبدالعزيز الجحمه** مدونات الجغرافيين والرحالين المغاربة والأندلسيين خلال العصر الوسيط فى السياق التجارى العام للخليج العربى. وتعد منطقة الخليج أهم المناطق الدولية التى يستخرج فيها اللؤلؤ، كما أن أجود الأنواع موجود بها. وتمثل مغاصات اللؤلؤ وتجارته المهنة الرئيسية للخليجيين، والمصدر الأول للدخل فى البلاد التى زارها الرحالة. ويجيب **الجحمه** فى دراسته عن مجموعة من الأسئلة حول موضوع مغاصات اللؤلؤ، بدءًا من حقيقة المعلومات الجغرافية والصور الرحليَّة التى رسمها الجغرافيون والرحالون الذين زاروا الخليج، ومدى صدقها وواقعيتها، ولماذا أفرد الرحالة اهتمامًا زائدًا لمغاصات اللؤلؤ فى الخليج؟ وهل اتفق الجغرافيون والرحالة المشارقة والمغاربة (**كأبى عبيد البكرى، والإدريسى، وابن بطوطة، وابن ماجد، وغيرهم**) على أهمية مغاصات اللؤلؤ فى الخليج على المستويين الإقليمى والدولى؟ وانتهاءً بالحديث عن الدور البارز الذى لعبته فئة اجتماعية نشطة كفئة الغواصين من الناحية الاقتصادية.

يركز **أنريكى جارثيا سانتوس. توماس** فى دراسته المعنونة بـ "فنون النار والكوميديا فى احتفالات المساء" - التى ترجمها **طلعت شاهين** إلى العربية - على تحليل كتاب "فنون النار" لـ"**مايكل دى سيرتو**"، فى إطار

مناقشته للأعمال المهمة التى أنجزت فى موضوع الاحتفالات الكرنفالية (توماس هوبز، ميخائيل باختين، مايكل بريستول، بيير بوردو، وغيرهم). واللوحات التى يقدمها لنا الكتاب تعطينا فكرة تقريبية لما كان يمكن أن يعنيه الذهاب لمشاهدة الكوميديا فى يوم أحد بالنسبة إلى سكان مدريد. حيث نجد أنفسنا أمام مسرح بلا مسرح، لأنه لا شىء يرويه لنا العرض الاحتفالى فى حد ذاته، بل يقص علينا ما يعنيه بوصفه أداة ترفيه، وبوصفها فرصة اجتماعية خلال ساعات محددة، وهى الفرصة التى تؤدى فيها المرأة دورًا رئيسًا فى مجتمع ضيق.

يشكل موضوع الأعياد والاحتفالات الشعبية واحدًا من الموضوعات المهمة فى منظومة العادات والتقاليد الشعبية فى المجتمع المصرى. وفى دراستها حول "احتفالية شم النسيم بمدينة بورسعيد"، تتعرف مآثر إبراهيم محمد ابو عيش إلى الخلفية الاجتماعية لهذه الاحتفالية الموسومة بعيد شم النسيم والتى رصدتها الباحثة ميدانيًا عام ٢٠٠٧ فى مدينة بورسعيد، إلى جانب اتصالها بالمصادر والمراجع التاريخية المدونة للكشف عن معالم الشخصية البورسعيدية وخصائصها الفكرية. وتخلص ابو عيش فى نهاية دراستها، إلى قوة تماسك المجتمع البورسعيدى وترابط أفراده، وكذلك قوة التأثر بالعادات المصرية القديمة، وهو ما يبدو جليًا فى أنواع الأكلات الشعبية كالبيض الملون والفسيخ والخس والبصل. كما تستنتج تأثير الجاليات الأجنبية على مجتمع بورسعيد مما يبدو من تمسكه بأكلة المنجؤنة، بالإضافة إلى مظهر حرق الدمية التى تأخذ شكل الطاغية الإنجليزى، وهو أسلوب احتفالى راقٍ للتعبير عن الرفض والاحتجاج.

يدور ملف هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية حول نوع أدبى شعبى ذائع فى الثقافة العربية دون أن يحظى بكبير اهتمامٍ يليق بذيوعه وانتشاره وأهميته، وقد عُرف فى البلاد العربية بأسماء مختلفة، فهو الفوازير والألغاز فى مصر، والغطاوى فى بلدان الخليج، والحزازير فى بلاد الشام. فى أولى دراسات الملف، يحدد صفوت كمال "أهمية دراسة الألغاز الشعبية"، من خلال توضيحه لدور اللغز ووظائفه التعليمية والتثقيفية والترفيهية، ومكوناته وتراكيبه اللغوية والبلاغية. ويعرف كمال اللغز بأنه أحاجى يثيرها المتكلم، ويلغز فى كلامه ليعمى مراده، فيشكل على السامع إدراك المعنى المقصود. وهو فى ذلك يتوسل بالمهارة اللغوية والإلمام بمفردات اللغة، والمسميات المتشابهة لأشياء مختلفة أو متغايرة أو متناقضة أو متنافرة، ويتسم اللغز بجرس موسيقى، وتوقيع صوتى خاص، سواء كان شعرًا أم نثرًا. كما يشتمل - كغيره من فنون الأدب الشعبى - على الرموز الحسية المتداخلة مع الرؤى التأملية.

ويقدم فتحى عبدالله عرضًا وافيًا لكتاب "الغطاوى الكويتية" لـ"محمد رجب النجار"، والكتاب نموذج لتميز صاحبه وخصوصية أعماله التى تجمع بين البحث الميدانى والثقافة الشفهية المتسمة بالحيوية والعفوية من جانب، ومناهج البحث الحديثة القائمة على الرؤية الكلية والتنظيم العقلى الدقيق من جانب موازٍ. ينهض الكتاب على مقدمة نظرية وفصلين وخاتمة. فى المقدمة يرصد النجار المصطلح فى التراث العربى. وفى الفصل الأول، يناقش الدلالة؛ أى الموضوعات التى تتناولها الألغاز. والثانى يبحث فى جماليات فن الألغاز. أما الخاتمة، فتحتوى على ألغاز فرعية فى الكويت. ويرى عبدالله أن أهمية بحث النجار تكمن فى الجمع والتصنيف ـ وإن أخذ إطارًا تقليديًا ـ فالمادة المجموعة ميدانيًا تكاد تكون جديدة على دراسات الأدب الشعبى.

ويقدم جودة رفاعى عرضًا لكتاب "الألغاز الشعبية الجزائرية ـ دراسة فى ألغاز الغرب الجزائرى" ، وهو أحد الأعمال المهمة للباحث عبدالملك مرتاض الذى قدم للمكتبة العربية أكثر من ثلاثين كتابًا فى مجال النقد الأدبى. وقد صدر كتاب "الألغاز" عام ١٩٨٢، فى ٢١٨ صفحة من القطع المتوسط، ويتكون من قسمين. الأول "فى مضمون الألغاز الشعبية"، ويشتمل على أربعة فصول حول محاور الألغاز ومضامينها وقيمها الحضارية والحيز والزمان فى الألغاز. أما القسم الثانى، فموضوعه "الشكل الفنى للألغاز الشعبية"، ويتناول فى فصليه

لغة الألغاز الشعبية، ثم دراسة فى أسلوبية الألغاز الشعبية على المستويين الصوتى والبنيوى. بالإضافة إلى فاتحة الكتاب وخاتمته وملحق يضم مجموعة نصوص الألغاز التى جمعها **مرتاض** وشكلت مادة دراسته.

تحت عنوان "نحو تعريف بنيوى للغز"، تقدم **دعاء مصطفى كامل** ترجمة لدراسة كلٍّ من **روبرت أ. جورج وآلان دندس** اللذين يؤكدان على أن الفولكلوريين يتفقون بالإجماع على أن اللغز موضوع مناسب للدراسة المورفولوجية، لكن لا يوجد فولكلورى قادر على أن يعطى تعريفًا للغز مستخدمًا مصطلحات عينية محددة، فالافتقار إلى تعريفات مورفولوجية ملائمة للأنواع المفردة يعوق المقارنة عبر النوعية، ويعد اللغز مثالاً لهذا النوع المعرف بشكل غير ملائم. ويناقش **جورج ودندس** الإسهامات التى قدمت لتعريف اللغز وتحديده، بدءًا من أرسطو الذى كان أول من عرف اللغز الذى وحد بين اللغز والاستعارة، حيث وحد بين اللغز والاستعارة، وعلى هذا النهج الكلاسيكى سار جاستون باريس، ثم اتسعت المناقشة فى رسالة روبرت بيتش للدكتوراه، ثم يناقشان ـ باهتمام ـ تعريف **آرشر تيلور** الذى قدم إسهامًا كبيرًا فى الدراسات التى تدور حول الألغاز. أما تعريف **وليام باسكوم**، فيؤسس للتحليل الأسلوبى القائم على النماذج اللغوية أكثر من نماذج البنية التى كانت مدار بحث **جورج ودندس** فى هذه الدراسة المهمة.

ويقدم **احمد توفيق** مجموعة من نصوص الفوازير والألغاز وحكايات الفوازير والألغاز المجموعة ميدانيًا من محافظة أسيوط جمعًا علميًا موثقًا.

ويختتم الملف **أحمد بهى الدين أحمد** بعرض لرسالة الباحثة **دعاء مصطفى كامل** والمعنونة بـ "الفوازير ـ دراسة ميدانية فى الأدب الشعبى" وناقشتها لجنة مكونة من الأستاذ الدكتور **أحمد على مرسى** مشرفًا ورئيسًا وعضوية كل من الأستاذ الدكتور **أحمد شمس الدين الحجاجى** والدكتور **سميح شعلان**.

فى باب النصوص الأدبية الشعبية المجموعة من الميدان، يحتوى هذا العدد على خمس مواد متنوعة، نستهلها بنصوص " من الأمثال الشعبية فى الواحات "، جمعها ودونها وقدم لها كل من **طارق فراج وايمن انور**. ثم حكايتان شعبيتان جمعهما ودونهما **احمد محمد عبدالرحيم**، والموضوع الثالث: "مربعات من فن النميم" جمعها ودونها: **جمال عدوى**. ويختتم باب النصوص بحكايتين شعبيتين من الصين، الأولى بعنوان "حكاية طائر السعادة" من المأثورات الصينية، ترجمتها: **إنجى عادل صلاح الدين**. والثانية بعنوان "القرد الأبيض"، تأليف: **برنار كلافيل**، ترجمها: **خليل كلفت**.

فى "مكتبة الفنون الشعبية"، يواصل الكاتب **نبيل فرج** كتاباته تحت عنوان "من ذاكرة الفولكلور". فى هذا العدد يتحدث **فرج** عن **لويس عوض** (١٩١٥-١٩٩٠) الذى يشكل الفولكلور والأدب الشعبى ركنًا أساسيًا فى مشروعه الثقافى، والذى بدأ منذ الأربعينيات من القرن العشرين. وقد نشر **عوض** أربع مقالات فى العدد الأسبوعى لجريدة الأهرام بين ١٤ نوفمبر و١٩ ديسمبر من عام ١٩٦٩، هى: الأراجوز فى اليونسكو، والفولكلور والرجعية، والفولكلور والاستعمار، وملاحظات الناى والقانون. ويلحق **فرج** دراسته بمقتطف من المقالة الأولى بعنوان "المنجم المغلق"، نشر فى ١٤ نوفمبر عام ١٩٦٩ بجريدة الأهرام.

فى جولة الفنون الشعبية، تقدم الباحثة **نيڤين محمد خليل** نص خطتها للحصول على درجة الدكتوراه، فى موضوع: الرؤية الجمالية فى فن التصوير الشعبى وأثرها فى رسوم الفطريين؛ دراسة جمالية ميدانية، والتى تقدمت بها إلى المعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، بإشراف الأستاذ الدكتور **هانى إبراهيم جابر**.

وفى الجولة أيضًا، يقدم **سامى بخيت** عرضًا موجزًا لمسيرة الفنان الراحل **سعيد المسيرى** الذى لعب دورًا كبيرًا فى فن الجرافيك، معتمدًا على الفرشاة والألوان والطرائق الفنية الأصيلة، دون الاعتماد على الآلات الميكانيكية والمواد الكيميائية، إلا بقدر.

التحرير

التواصل الثقافى
وحيوية المأثورات الشعبية

صفوت كمال

تتميز المأثورات الشعبية بحيوية تعلو بالتراث الإنسانى من نطاق الثبات إلى مجال الاستمرارية لعناصر من هذا التراث، تتداخل وتتوافق مع عناصر من إبداع الأجيال دون انفصام بين ما كان وما يمكن أن يكون، فى تواصل ثقافى حى، داخل الثقافة الواحدة وعبر حقب تاريخية. حيث يكون لهذه العناصر وجود حى على اتساع رقعة المكان وتتابع حقب الزمان.. تحفظ للإنسان فى بيئته وواقع مجتمعه القدرة على الحذف والإضافة، دون إخلال بوظيفة بعض هذه العناصر فى الحياة اليومية الجارية للمجتمع، رغم ما قد تحمله تلك العناصر من أشكال التبديل وعوامل التغيير والتعديل، ليستوى فى النهاية تكوين عناصر المأثورات الشعبية المعايشة فى واقع الحياة اليومية مع ما تبدعه أجيال لاحقة. كما تحفظ للمجتمع خصوصية فئاته المتنوعة بتنوع البيئات التى يعايشها والتكتلات السكانية المحيطة بمجتمعه.

وكل ذلك يتم تلقائيًا بدافع من تأكيد الذات الجماعية أو تحقيق الشخصية القومية أو توافق القدرات الإبداعية داخل المجتمع الواحد بتعدد قدراته الفكرية وخبراته الإبداعية، المادية أو غير المادية، فى إطار من مداركه ومشاعره وممارساته ومعتقداته وتقاليده وعاداته.. التى قد تتداخل مع موقفه الخاص إزاء متغيرات الطبيعة وإمكاناته الإنسانية وقدراته الاقتصادية ونظمه الاجتماعية التى تسود واقع معيشته فى فترة من فترات الزمان، دون إخلال بطبيعة وجوده الفكرى. ويحدث ذلك عادة دون انفصال بين ما كان وما يمكن فعله فى رحلة تحقيق هذا الوجود.

فكرة الخلود

فعلى سبيل المثال، إن فكرة الخلود والبعث التى آمن بها الإنسان المصرى منذ أقدم العصور إلى الآن، والتى حملت لنا عناصرها الأساسية ومكوناتها الفكرية أسطورة «إيزيس وأوزوريس وحورس»، ذلك الثالوث الذى ترسبت جوانب من أحداثه فى المقولة الشائعة إلى الآن «الغريب لازم يعود إلى داره» - والذى أخذت تتوارثه المعتقدات الشعبية فى المأثورات الشعبية المصرية بأشكال متنوعة، وتمثلت فى عقائده وسير أبطاله الشعبيين وفى خوارق الأولياء والقديسين - تروى أحداثًا تفوق قدرات الإنسان العادى، ويصور الفنان الشعبى شخصياتهم فى تكوينات تفوق سمات الإنسان فى حياته اليومية العادية. وما أكثر هؤلاء الأولياء وأولئك القديسين، واحتفاء المجتمع المصرى على مر السنين بذكراهم.

الاحتفالات العقائدية

إن فى الاحتفال بذكرى هؤلاء الأولياء والقديسين، ومدى كرامات كل منهم، تبزغ مختلف أشكال الإبداع الشعبى بموروثاته ومأثوراته، وتظهر مختلف أشكال الفنون الشعبية التشكيلية والأدبية والغنائية والموسيقية، وحركات المهارة والفروسية واللعب بالعصى على دقات الطبل ونغمات المزمار، والتى يحظى المتحف المصرى بالقاهرة بنماذج قديمة منها ترجع إلى عصور كانت الاحتفالات المصرية تقام داخل المعبد وخارجه فى مناسبات متنوعة. وهى تعبر عن فرحة الإنسان بذكرى هؤلاء الأبطال الذين يتمتعون بقدرات تفوق قدرات الإنسان العادى.. فهم أبطال لهم القدرة على فعل الخير حتى بعد مماتهم، كما أن لهم القدرة على الانتصار على الشر والظلم فى الحياة الإنسانية الدنيوية.

وتتناقل سير وعناصر من قصص هؤلاء الأبطال وأولياء الله الصالحين والقديسين من مكان إلى مكان ومن فئة اجتماعية إلى فئة أخرى داخل المجتمع، ومنها ما يتناقل من مجتمع إلى آخر ومن بلد إلى آخر، وفى حقب متنوعة من الزمان تحمل كل حقبة منها سمات متنوعة وعناصر متجددة، تحمل موروثات ثقافية من البيئة التى نشأت فيها، ومن واقع الحياة فى المجتمع الذى شاعت بداخله.. وهى كلها ترتبط أيضًا ببعض الممارسات الطقسية والمعتقدات الدينية، وتمتد من جيل إلى جيل.

التغير والتنوع

تتغير تلك المعتقدات الدينية وتتنوع بتغير واقع الحياة لكل جيل وتنوع سبل معيشته، ولكن رغم ما قد يحدث من تعديل أو تبديل تظل وظيفتها قائمة مأثورة فى المجتمع، ترتبط بالغرض أو الغاية التى يسعى إلى تحقيقها أبناء هذا المجتمع أو ذاك.. فهم رمز لغاية، ووسيلة لتحقيق هدف يسعى إليه الإنسان الذى يلجأ إليهم فى مقارهم المقدسة. وتلتقى تلك الممارسات بعناصر من معتقدات تتميز بها احتفالية كل ولى أو قديس.. وتتداخل معًا رغم تنوعها المحلى أو الوافد بعناصر تتوافق فى الهدف أو الغرض. وقد تتغير تبعًا للتغيرات الحادثة فى واقع عملية الإبداع الشعبى وقدرات المجتمع الثقافية.

واحة سيوة

إن ما احتوته مثلا ثقافة مجتمع واحة سيوة بالصحراء الغربية من متغيرات ارتبطت بتغيرات فى المعتقدات الدينية منذ عصور سحيقة، ومنها ما كان يرتبط بمفهوم قداسة ماء بئر سيوة وقدرته على طهارة الإنسان الروحية.. وما كان من أمر الإسكندر الأكبر من إعلان أنه ابن الإله آمون وذهابه إلى معبد آمون فى هذه المنطقة النائية من صحراء مصر الغربية.

ثم واكب هذه المتغيرات انتشار الدين الإسلامى، والاعتقاد الاحتفالى الذى يرتبط بالطرق الصوفية، وانتهاء عادة تطهر المرأة الأرملة فى ماء بئر سيوة إزاء تعليم المرأة وخروجها إلى العمل وانتشار وسائل الإعلام الحديثة وشيوع مفاهيم ثقافية وفنية بدلت الكثير من رواسب ثقافية ومعتقدات تراثية وممارسات لعادات ما كان يجب أن تكون.. بعضها تغير وبعضها مازالت بعض عناصره لم تتغير. إن هذا التنوع ببعده التاريخى وذاك التعدد ببعده الثقافى، ثم وفود رحلات سياحية من داخل المجتمع المصرى وكذلك من خارجه فى رحلات سياحية أجنبية، عدّل من بعض العادات، حتى ما كان يرتبط بعادات الزواج وطقوسه، رغم أن عادات الزواج وطقوسه ليس من السهولة تبديلها أو تعديلها مثلها فى ذلك مثل عادات احتفالية خاصة بالموت وطقوسها؛ فكل منهما من الرواسب الثقافية التى لا يسهل تبديلها وتغييرها بسهولة.

النوبة

تتعدد العادات والتقاليد والطقوس والاحتفالات فى قطاعات متنوعة من المجتمع المصرى، منها على سبيل المثال ما كان يمارس فى المجتمع النوبى - قبل التهجير - إلى شمال أسوان.. وما كانت تحمله الرموز الفنية والعقائدية من دلالات خاصة يحرص عليها أبناء النوبة فى تزيين بيوتهم من الداخل والخارج، وتصويرات تقوم بها النساء فى الديكور الخارجى للمنزل والديكور الداخلى لحجرات البيت وخاصة حجرة العروس، وقد تبدل كل ذلك إلى حد كبير وتغير إلى حد ما فى المعتقدات النوبية بعد التهجير إلى قرى كوم أمبو شمال أسوان بعد بناء السد العالى، وبعد أن غمرت مياه بحيرة السد العالى النوبة

القديمة ببيوتها وبعض معابدها، وإن كان قد تم - بجهود علمية عالمية - نقل معبد أبى سمبل إلى شمال بحيرة السد العالى.

التنوع الثقافى

إن هذا التنوع الثقافى داخل الثقافة المصرية الواحدة - من الجنوب إلى الشمال، ومن الشرق إلى الغرب.. وثقافة الصحراء وثقافة الوادى.. وثقافة البحر على شواطئ البحر الأبيض المتوسط وشواطئ البحر الأحمر.. وبحيرات مصر فى صحراء الفيوم - هو تنوع أعطى الثقافة المصرية، فى داخلها، تنوعًا وحيوية وتداخلاً بين قدرات الإنسان فى صنع الحياة على أرضه وتشكيل مأثوراته فى حيوية دافقة أكسبت الحياة الشعبية المصرية طابعًا ثقافيًا حضاريًا يتوارثه مع مأثوراته. وهو ثابت لا يتغير وموضع دراسات التراث القديم والآثار والتاريخ، وهو أيضًا حى يتغير، ولكنه لا يفقد أصالته ولا يمحو حيويته. وتتعدد الأنماط والطرز فى مجال مأثوراته محتفظة فى مكنونها الإبداعى بقدرات الإنسان المصرى الخلاقة فى صنع الحضارة والحفاظ عليها.

إن هذه المأثورات الشعبية بطبيعتها الحية قد تتبدل وتتعدل أو تتغير تبعًا لتغير المفهوم الدينى صلب المعتقد، وقد تتداخل بعض المعتقدات والممارسات بعضها مع بعض رغم اختلاف بعض مضامينها الدينية. لذلك ففى سبيل فهم أشكال التنوع الثقافى على اتساع الثقافة العالمية أو فى نطاق حدود كل ثقافة يكون من الضرورى العمل على فهم كل ثقافة فى تواصلها مع غيرها، مع استقراء التاريخ الإنسانى وواقع الحياة الإنسانية فى كل قطاع إنسانى، وعلى تعدد تلك القطاعات الثقافية وتنوعها فى رقعة العالم المكانية التى أصبحت تضيق بين الأجيال نظرًا لتقدم ثورة المعلومات والتطور الهائل فى وسائل الاتصال الإلكترونية.

إن دراسة المأثورات الشعبية هى غاية فى تأكيد وحدة الإنسان فى الإبداع العام، وكذا فى الإبداع الذاتى.. فالفنون الشعبية هى فى الواقع تعبير عن الـ «أنا» التى تعيش فى مناخ الـ «نحن».. وكلها تحمل مضامين إنسانية تعبر عن فكر الإنسان ووجدانه وموقفه إزاء الوجود ككل.

وقد يتغير الشكل وتبقى الوظيفة.. وقد تتغير الوظيفة ويبقى الشكل.. وقد يتغير الشكل والوظيفة وتبقى الغاية من وجودهما الذى كان. وعملية التواصل بين عناصر مما كان وعناصر مما هو كائن داخل الثقافة الواحدة هى عملية تحفظ للثقافة الشعبية حيويتها وتحقيق قدراتها الإبداعية من خلال استمرارية القدرات الإبداعية للمجتمع.

التداخل الثقافى

إن التواصل الثقافى بين الثقافة الشعبية المحلية مع غيرها من ثقافات أخرى مغايرة لتلك الثقافة، وتداخل عناصر من هذه مع عناصر من تلك، على تعدد وتنوع كل من هذه الثقافة الأصلية المحلية وتلك الوافدة المغايرة، وسواء أكان ذلك فى حقب متعددة أو على امتداد جغرافى، وسواء بين مجتمعات متجاورة ولكن متغايرة فى البناء الثقافى والنظم الاجتماعية والأسس الفكرية، فإن ذلك لن يؤثر فى تحقيق تواصل ثقافى يعطى لكل منهما عناصر جديدة وقوى دفع تحقق حيوية لأى منهما أو لهما معًا، كما هو الحال مع الثقافة الإغريقية الرومانية إلى غير ذلك من ثقافات فى الشرق الأدنى أو الأقصى أو ثقافات بين الشمال والجنوب بتعدد أجناسها وتنوع لغاتها.. أو من خلال الحروب والاستعمار واستغلال القوى للضعيف، أو من خلال رحلات التجارة أو الهجرات الجماعية أو رحلات الرحالة والمستكشفين أو المبشرين، وقد تتباين عناصر هذا التبادل الثقافى والتداخل الثقافى سواء من حيث الشكل أو الوظيفة، وقد يثرى كل منهما الآخر.

فالثقافة هى أخذ وعطاء، منها ما قد يحمل عناصر ثقافية محدثة تثرى الثقافة الأخرى، ومنها ما قد يكشف عن موروثات ثقافية لم يدر عنها صاحبها شيئًا.

ويزخر التراث الإنسانى بمثل هذه المكونات الثقافية وانتقال عناصر ثقافية وتلاحم أخرى وتزاوج يضيف إلى الثقافة الإنسانية عناصر تفوق ما هو قائم وتضفى على الحياة الإنسانية طابعًا جديدًا يحقق الثراء المعرفى للإنسانية. وقد تثرى عناصر من الثقافة الأدنى عناصر من الثقافة الأعلى، وتتكون بنيات ثقافة إنسانية جديدة.. ثقافة ذات خصائص متميزة.. وهو ما يشكل عاملاً إيجابيًا فى عمليات التغير والانتشار الثقافى، وبخاصة ما حدث خلال

ثورة المعلومات الحديثة ووسائل الاتصال الإلكترونية المبهرة من سهولة تناقل المعرفة دون قهر إعلامى أو فرض ثقافة على ثقافة أخرى.

مجتمعنا العربى

إذا تأملنا مجتمعنا العربى من خلال مأثوراته سنجد أن قطاعات مكانية متعددة من هذا المجتمع وفئات إنسانية متنوعة وأجناس من سلالات عرقية قديمة هى ثقافة نوعية خاصة، ولكن تجمعها كلها معًا عناصر ثقافية تتحد لتكون البناء العام للثقافة العربية فى مجالات متعددة من مجالات التعبير الفنى التشكيلى والتعبيرى.. وقد تتعدد اللهجات ولكنها تتوحد فى إطار اللغة العربية الفصحى.. وقد تتنوع أشكال التعبير الفنى ولكنها تتواصل فى الوحدات الزخرفية وجماليات الأشكال الهندسية ودور العبادة المسيحية والإسلامية، وكذلك القباب فى العمارة الشعبية وأيضًا التقليدية، وأشغال السدو والسجاد فى تماثل وتشابك عناصرها الزخرفية وتشابكها.

كما تسود فنون الموال والقصيد قطاعات كبيرة من المجتمع العربى من اليمن إلى المملكة المغربية، مع فنون الشعر غير المعربة.. وتتلاقى وحدات الإيقاع الموسيقى فى تآلف نغمى مع آلات الموسيقى الشعبية من ناى ومزمار ورباب، إلى غير ذلك من صنوف آلات الإيقاع وآلات وترية تجمع بين القيثار القديم والطنبورة الشائعة فى كثير من البلدان العربية تحت مسمى الطنبور أو السمسمية.

إن هذا التنوع داخل الثقافة العربية تعبير عن ثراء التعبير، ومنه ما تتمثل فيه وحدة المشاعر.. وهذا التمثل أو التماثل أعطى الثقافة العربية المادية والأدبية والروحية مكانتها بين الثقافات العالمية، بما تحمل تلك الثقافة من عناصر متداخلة، سواء من التنوع السائد فى الثقافة ذاتها أم من عناصر وافدة ومنقولة تداخلت مع عناصر أصلية أو قديمة فى تكوين عناصر أحدث، قد تفوق بحيويتها عناصر تقليدية حافظت عليها الثقافة الشعبية العربية. وهو ما شكل عاملاً إيجابيًا فى بنية الثقافة الشعبية العربية خلال عمليات الانتشار الثقافى والتزاوج بين الثقافات.

ولا شك أن ثورة المعلومات وعصر التكنولوجيا الحديثة قامت بدور فعال فى الثقافات الشعبية المعاصرة من حيث سهولة الانتقال المعرفى وازدواجية اللغة وحرية الاختيار لعناصر ثقافية يتمثلها الإنسان المعاصر، شعوريًا أو لا شعوريًا، بإرادته الواعية أو عن طريق النقل غير الإرادى واللاواعى.

الأصالة والحداثة

العناصر الثقافية منها ما يجمع بين الأصالة والحداثة، ومنها ما يحمل عناصر لاصقة الثبات أحيانًا وعناصر متغيرة تخضع لعمليات التغير الاجتماعى والثقافى فى الحياة اليومية.

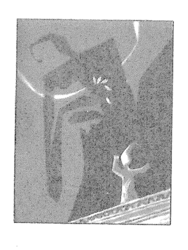
وفى الواقع إن الحفاظ أو محاولة الحفاظ على عناصر أساسية فى بنية المأثورات الشعبية الأصلية إزاء عمليات القهر الإعلامى ومجموعات الثقافات الرقمية التى تغزو العالم شرقه وغربه، شماله وجنوبه، تدفع الإنسان العربى إلى تحمل مسئوليته القومية والفكرية فى العمل لتحديث أسس التفكير ومناهجه فى الحفاظ على القدرة الإبداعية للإنسان وتأكيد قيمه الفكرية والجمالية كمصدر أساسى من مصادر الإبداع الثقافى المعاصر، من حيث استلهام العناصر الأصيلة فى ثقافته الشعبية وتوظيفها فى أعمال إبداعية حديثة، حيث يضفى القديم على الحديث أصالة وتواصلاً ثقافيًا حيًا، كما يضفى الحديث على القديم بهاء وجمالاً.

وفى الواقع إن مسئولية الإنسان العربى بعامة والمصرى بخاصة هى مسئولية قومية وعلمية فى أن للحفاظ على مقومات هويته الثقافية وقدراته الإبداعية بإرادة حرة تؤكد وجوده الإنسانى الحضارى فى عالم سريع التغير.. قوى الانتشار.

العجائبية فى الموروث الشعبى المكتوب

مقاربة ميثولوجية فى مشاهد من كتاب العدوانى

أحمد زغب



يعود كتاب العدوانى إلى القرن السابع عشر للميلاد حسب تقدير الدكتور أبو القاسم سعد الله، ومع ذلك فقد بقى مخطوطًا لمدة طويلة من الزمن يتناسخه العامة ويتناقلونه على أنه كتاب تاريخ ، ولم ير النور إلا باللغة الفرنسية عام ١٨٦٨على يد L. Feraud مترجم الجيش الفرنسى ونشره فى مجلة Receuil ومع كثرة النسخ المخطوطة المنتشرة فى كل مكان تقريبًا من الوادى وقرية اللجة مصدره الأصلى إلى تغزوت والرقيبة وقمار والبياضة إلى بسكرة وتلمسان إلى نفطة (تونس) وحتى المكتبة الوطنية بتونس والمكتبة الوطنية بالعاصمة والمكتبة الوطنية بباريس. لكنه لم ير النور باللغة العربية إلا عام ١٩٩٦ .

وعلى الرغم من اللغة العامية التى تأخذ إلى التفصح قربًا وبعدًا، كلما تزايد عدد الناسخين ، وعلى الرغم من إشارة كثير من الدارسين الذين اطلعوا على المخطوط أنه كتاب مجالس مسامرات يقص أخبارًا بعضها تاريخى وبعضها خرافى، وملاحظتهم (سعد الله) أنه يسير على نسق تغريبة بنى هلال ، ومع فقد ظل التردد قائمًا حول تصنيف كتاب العدوانى.

فمن الصعب ونحن نعيش فى عصر التخصصات الدقيقة، أن نصنف كتاب العدوانى بذهنية عصرنا، فهو فى هذه الحالة يتمنع عن أى تصنيف يوافق هذه الذهنية ، ومع أن عنوانه «تاريخ العدوانى» وهو عنوان درجت عليه العامة ، ولم يضعه العدوانى كما يرجح د. سعدالله(١) فالكتاب لا يلبى مفهومنا المعاصر للتاريخ ويفهم مما ورد فى مقدمة الكتاب أن الرجل كان حافظًا قوى الذاكرة، ومن ثم فالتصنيف الأقرب فى رأى سعد الله أنه كتاب أخبار، لكن ليس بمفهومنا الإعلامى

(١) د. ابو القاسم سعد الله: مقدمة **تاريخ العدوانى**، تحقيق: أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٤.

لكلمة Information ففى الكتاب تاريخ وأخبار وأساطير وتراجم وتزاحم وقبائل وتصوف وقصص...[٢].

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعلى ذلك فإننا نقترح أن يكون الكتاب موروثًا شعبيًا، أو من الأدب الشعبى، وسنعرض هذا الاقتراح على جملة من المعايير التى وضعها علماء الفولكلور والموروث الثقافى الشعبى لنرى إن كان كتاب العدوانى يقبل هذه المعايير.

إن اللغة التى سردت أخبار العدوانى لغة شفاهية و إن كانت تفتعل الكتابية افتعالاً ، من ذلك أن المورفيمات أو الوحدات الصرفية التى تحيل إلى لحظة التلفظ والمصطلح عليها لسانيًا Embrayeurs[٣] توجد فى مواضع غير مبررة ، من المواضع المبررة مثلا أن تكون هذه المقاطع الصوتية أو الوحدات الصرفية فى حوار تخاطبى، ذلك أن اللغة الشفاهية تعتمد على حضور الباعث والمتلقى فى آن معًا، ودور هذا النوع من المورفيمات أى Les embrayeurs ربط الرسالة بالسياق الوجودى الحاضر، منها على سبيل المثال الظروف المعبرة عن «أنا والآن والضمائر التى تعود على المتكلم والمخاطب». ولا أرى جدوى من سوق الأمثلة هنا وهى كثيرة لكننا نكتفى بالعبارة الأولى الواردة فى الكتاب بعد المقدمة التقليدية التى تعرف بالشيخ العدوانى، «قال أهل التاريخ فى كتبهم: أعد لك نسب بعض الأوطان مما عندى صحته» فالعبارة تتكون من جملتين:

(٣) ينظر: Marie Noelle, *Garie Prieur Termes clés de la linguistique Ed Seuil*, Paris, 1999, p28.

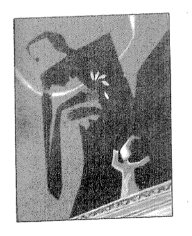
(أ) قال أهل التاريخ فى كتبهم.

(ب) أعد لك بعض الأخبار مما عندى صحته.

فالجملتان ليس بينهما تماسك سطحى، cohésion والتماسك بينهما يقيمه السياق الوجودى الحاضر، والعلاقات بين الجملتين توسمية، أى تقوم بين المفاهيم والذوات ولا تقيمها الروابط اللسانية.

كما أن المورفيمات الواردة فى الجملة (ب) كلها تحيل إلى لحظة التلفظ: همزة المضارعة الدالة على المتكلم فى الفعل : أعد، كاف المخاطب فى: لك، ياء المتكلم فى :عندى، وليس فى هذه المورفيمات أى ربط مع الجملة : (أ). لذلك، فالظاهر أن جملة (ب) ليست مقول القول للفعل، قال الوارد فى الجملة (أ).

ومن مظاهر المشافهة فى لغة العدوانى، العبارات العامية المحضة التى تتخلل السرد والحوار من ذلك قوله : (ويفيض كيف تصب النو) وقوله: (معولين على قلة الخير) وقوله: (فكو له جميع ما عنده) كذلك العبارات التنبيهية المقوية لعلاقة الاتصال مثل قوله فى عدة مواضع:افهم إن كنت عاقلاً تدرك، انظر العجائب إن كنت عاقلاً، انظر العجائب ، اعقل القصة يا مسكين.



ومن المعايير كذلك احتشاد الكتاب بطائفة من الأفكار والأخبار الغريبة والساذجة أحيانًا، مما يرجح كون الكتاب مجموعة أخبار للمسامرة والطرافة بالإضافة إلى كونه يجمع معلوماتٍ شتى بين غثها وسمينها ، يعتقد العامة أنها تزودهم بثقافة عن أنسابهم وأنساب جيرانهم فى حدود بيئتهم ومجتمعهم.

من ذلك أن عدوان تزوج امرأة عربية فولدت له عشرين ولدًا ذكرًا من خمسة عشر حملاً ، والعامة ميالون إلى هذا النوع من الأخبار لما فيها من طرافةٍ وغرابة ، كذلك اعتقاد العامة أن الكتب القديمة تنبئ بالمستقبل ، وأن الشيخ المطلع على هذه الكتب،

التى يسميها العدوانى كتب التاريخ، يعرف ما سوف يحدث فى المستقبل على وجه الحسم و التحديد.

«هما الشيخ كذبتما ، فعندنا فى التاريخ أن هذا الوقت خروج طرود وسيملكون هذه الأرض»[٤] ومن الاعتقادات الشعبية الساذجة أن أكل لحم الدجاج يورث ذل الأجساد وشر القلوب[٥].

(٤) المرجع السابق، ص ٩٠.
(٥) المرجع نفسه، ص ٨٨.

ومما يرجح أن الكتاب مجموعة أخبار وعتها الذاكرة الشعبية لشعب المنطقة فى عصر العدوانى، أن هذه الأخبار تنسب إلى عدد كبير من الأشخاص تسمى بعضهم بأسمائهم مثل صفوان، عدوان، بالليل، حسن عياد، واد، محمد بن المسعود، سالم مولى على بن مسعود، ويكتفى بذكر قال الراوى فى معظم الأحيان. أما دور العدوانى، ففى رأينا اقتصر على الرواية والتدوين، والذى يدل على ذلك أن الخبر الواحد تعاد صياغته فى روايتين أو أكثر[٦].

(٦) مثال ذلك خبر إكرام العش لسيدى المسعود الشابى، ينظر: ص: ١٢٣، ١٣٠.

وغرضنا من هذا البحث تحديد أصل العجائبية فى ذاكرة الموروث الشعبى، وبعد أن أثبتنا أن هذا الكتاب يعتبر كتاب أدب شعبى بامتياز، و قبل أن نأتى إلى عرض المشاهد العجائبية ، فما المقصود بالعجائبية والأدب العجائبى؟

تسمى بعض الكتب العجائبى بالخارق العجيب[٧] وفى المعاجم الأجنبية Le Fantastique وهو العمل الأدبى والمتخيل المستوحى من الخيال ومما فوق الطبيعى والذى يعتمد على عناصر عجيبة ويجعل اللامعقول يتدخل فى الحياة الفردية والجماعية[٨].

(٧) ينظر مثلا : دمترى سليم بولس. الخارق فى النص الإبداعى مجلة الطريق ١٩٩٤، بيروت.
(٨) *Le petit Larousse*, Paris, 1986, p 404.

يقول تودوروف مفسرًا العجائبى: «ففى عالمنا ... يقع حدث لا يمكن أن يفسر بقوانين هذا العالم المألوف نفسه، وعلى من يدرك الحدث أن يختار أحد الحلين الممكنين: إما أن الأمر يتعلق بخداع الحواس، ناتج عن الخيال فتبقى قوانين العالم على حالها ، وإما أن الحدث وقع حقا فهو جزء مدمج فى الواقع غير أن الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا»[٩] فإما أن الشيطان وهم ، كائن متخيل، وإما أنه يوجد فعلاً مثل الكائنات الحية الأخرى تمامًا مع تحفظ وهو أن المرء نادرًا ما يلقاه[١٠] [يعنى اللقاء المحكوم بالحواس] (والتأكيد من عندنا).

(٩) تزفيتان تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبى، ص٤٤.
(١٠) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يستغرق العجائبى زمن التردد أو الريب وحالًا يختار المرء هذا الجواب أو ذاك فإنه يغادر العجائبى كما يدخل فى جنس مجاور هو العجيب أو الغريب فالعجائبى هو التردد الذى يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثًا فوق الطبيعى حسب الظاهر[١١].

(١١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إذًا، فإن العجائبى هو الدهشة الحاصلة من حالة خارقة لمألوف العادة والمستغلق عن التفسير فى حدود القواعد المقبولة، وإنما تفسر هذه الحالات وفق منطق خاص ، كأن نقول فى الاستعمال العادى منطق خرافى.

ونأتى الآن إلى المشاهد العجائبية التى انتقيناها من كتاب العدوانى، مفترضين أن هذه المشاهد لا تتيح زمن التردد أو الريب، والذى يتسبب فى الدهشة التى تصيب المتلقى قبل أن يختار تصنيف الحالة ضمن منطق المخيال أو منطق الواقع، أو وضع منطق خاص يسوغ قبول العجائبى ورده إلى الغريب على رأى تودوروف.

«خرج سيدى المسعود مع رفيقه بالليل معولين على السفر، فإذا بأهل اللجة يلحقون بهم قائلين: يا سيدنا إن أولاد يعقوب يأتون إلينا ويأخذوا سعينا ويقتلوا رجالنا فإن طرود أهل إبل.. ، فقال نعم فإن تحت طاعتى فرقة من أولاد بلحمر من الجان أصحاب شر نأتى به إليكم فقالوا نعم، فبعث رجلاً من الجان يقال له دوى، فأتوا بأربعين نفرًا ومائة، وصاروا يحرسونهم من الأعداء صيفًا وخريفًا»(١٢).

(١٢) تاريخ العدوانى، المرجع السابق، ص ١٢٨.

ثم ينسب العدوانى هذا الخبر إلى سلسلة من الأسانيد تنتهى عند بالليل مرافق سيدى المسعود والشاهد على القصة، ثم يوثق كلامه قائلاً: إنه عدل وثقة.

إن سلسلة السند والحكم على بالليل بأنه عدل وثقة، لا تثير التساؤل عن بنية الخبر نفسه من حيث إمكانية موافقته للواقع، وخضوعه لمنطق المألوف من العادة، إنما تكتفى بالتأكيد على الأشخاص الذين رووا الخبر، وأن الشاهد عن القصة عدل وثقة، وهذا فى رأى العدوانى كاف للتصديق على الخبر، أما الخبر نفسه كخضوع الجن الذين سماهم أولاد بلحمر لإرادة سيدى المسعود مع أنهم أصحاب شر، والاستجابة السريعة من أهل اللجة لهذا المقترح، وإرسال الرجل من الجان وتسميته باسمه، كل ذلك لا يترك مجالاً للعجب أو التردد بل يقتل فى العجائبى عجائبيته، ويرويه على أنه حقائق واقعية لا يتطرق إليها الشك، وينبغى ألا تثير أى نوع من أنواع الدهشة والاستغراب.

صحيح أن المخيال الشعبى ـ التقليدى خاصة ـ ينشط فى تقبل العجائبى لكنه فى العادة يتركه ضمن حيز الخرافة ، أى : المخصص لهذا النوع، كأن يسرد على أنه حكاية خرافية لا تنتمى إلى حيز مكانى أو زمانى معين ولا تصنعها شخصيات معروفة فى الواقع التاريخى، أما أن تساق على أنها تاريخ واقعى، صنعه أشخاص معروفون وجدوا بالفعل فى التاريخ القريب أى :سيدى المسعود الذى لا يفصله عن العدوانى أكثر من قرن واحد فإن ذلك يخرج من المجال العجائبى ليدخل ضمن التاريخ المقدس.

ولعل الخلط بين الخرافة والأسطورة، بسبب استغراق اللونين بالخارق العجيب، أدى إلى إهمال الأسطورة واعتبارها نوعًا من أنواع الخرافة وهذا من أفدح الأخطاء.بينما يرى علماء الأنثروبولوجيا أن للأسطورة مجالاً آخر. ويجب أن تدرس وفق منظور آخر.

فالأسطورة كما يعرفها مرسيا إلياد تاريخ مقدس، يؤمن به مجتمع من المجتمعات إذ يتصل بعقيدتهم، فهى طقوسية تفسر أصل الطقوس الدينية، أو مفسرة تفسر الظاهرة الكونية وهى فى كل الأحوال خلاصة تأمل للإنسان فى الكون وظواهره، وفى علاقة الإنسان بالقوى الغيبية التى تتحكم فى الكون، أو تفسر محاولات الإنسان فى خلق واقعه وانتقاله من الطبيعة إلى الثقافة أى بعبارة أخرى: فالأسطورة فلسفة أولية منها نشأت الفلسفة.



وبالعودة إلى الخبر السابق، خبر سيدى المسعود الشابى وتسخيره للجان من أولاد بلحمر، وعندما ندرجه ضمن منهج الأسطورة ، فإن تسخير الجان وهم الكائنات الغيبية القادرة على خرق قوانين الطبيعة، مستمد من النصوص المقدسة فى الثقافة الإسلامية (سورة النمل آية ٣٧، ٣٨ إلى ٤٢، وسورة سبأ الآيات ١٢، ١٣). وشخصية

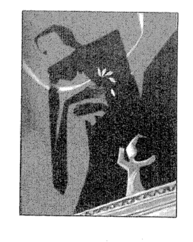
سيدى المسعود شخصية كاريزماتية مدعومة من القوى الميتافيزيقية هذا الدعم يأتى فى شكل كرامات أو معجزات، ونرى فى هذه الأسطورة أن شخصية سيدى المسعود تتقاطع مع شخصية سيدنا سليمان فى تسخير الجن، وبما أن النص المقدس لا يتطرق إليه الشك ، وبالتالى وجود الكائنات الغيبية وإمكانية تسخيرها، كل ذلك لا يتطرق إليه الشك ، كما أن دعم سيدى المسعود من قبل هذه القوى الميتافيزيقية، وقدرته على تسخير الجان لحماية أهل اللجة من أعدائهم أولاد يعقوب كل ذلك لا يتطرق إليه الشك فى ثقافة العدوانى وبيئته الاجتماعية، وإذًا يطرح السؤال فحسب عما إن كان المخبر ثقة عدلاً، وبعبارة المناطقة، يقع السؤال على مستوى التصديق لا على مستوى التصور.

يرى علماء الأنثروبولوجيا أن عجز الإنسان أمام الكوارث الطبيعية يجعله يتمسك بالقوى الميتافيزيقية المتحكمة فى الكون، ويستمد منها العون على مجابهة أخطار الطبيعة ، ومن هنا فلو كان خبر تهديد أولاد يعقوب يتعلق بكارثة طبيعية ، لأمكن تسويغ الخبر الذى أورده العدوانى ، أى تسخير الجان من قبل الولى الصالح سيدى المسعود، أما والأمر يتعلق بهجوم قوم على قوم آخرين على غنمهم أو إبلهم، فقد تراجعت - فى بيئة العدوانى - كل قيم الفروسية والشجاعة ، غاب اعتبار الأسباب الموضوعية كالاستعانة بقوم أحلاف لأهل اللجة من أجل صد العدو المشترك. وحلت محلها قيم الأسطورة من انتظار القوى الغيبية ودعاء الأولياء المتحكمين فيها ، الأمر الذى يثبت عزلة هذا المجتمع من جهة وضعفه من جهة أخرى، اللهم إلا إذا اعتبرنا الجن وأولاد بلحمر ليست كائنات غيبية وموجودة ملء السمع والبصر، وتحت تصرف سيدى المسعود وأهل اللجة، وتستخدم للحراسة فى أى وقت ، الأمر الذى يزيل عن الخبر عجائبيته ، وهذا فى سياقه بعيد عن التصور.

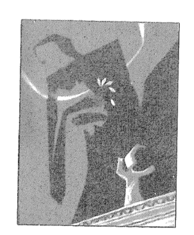
والمشاهد العجائبية الذى ينبغى النظر إليها فى إطار المقدس والكرامة والقدرات الخارقة التى يتمتع بها الولى الصالح سيدى المسعود الشابى أو غيره كثيرة وتندرج فى إطار الأسطورة المؤسسة لتقليد أو طقس من الطقوس أو تسمية قرية أو موضع كالمكان المسمى عياط. ذلك أن سعدًا الكبير بن عمر قال للشيخ لما أراد الرجوع مع سيدى على: يا سيدى المسعود أنت شيخى وأنا إذا احتجت شيئًا أو أصابنى ضيق ، ما أقول؟ قال له قل بالصياح والعياط يا المسعود فأنا آتيك إن شاء الله آمين. فسمى المكان عياط إلى زماننا هذا(١٣).

(١٣) المرجع نفسه، ص ١٣٠.

كذلك المشاهد التى تحطم حواجز الزمان والمكان مثل سفره مع الشيخ البكرى من الشام إلى سمرقند ثم العود فى ظرف يوم واحد، وأداء صلاة الظهر من ذلك اليوم فى اللجة، وعندما استغرب العدوانى هذا الحدث انتهره الشيخ البكرى بقوله: أظنك لم يتم اعتقادك مع الشيخ.



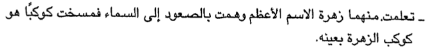
فإلغاء مسافة التردد بين الواقعى والخيالى (والنهى عنه صراحة فى الخبر السابق) مرده إلى تمام الاعتقاد فى الشيخ، وبالتالى فى القوى الغيبية المدعمة له والتى تسخر له الجان مرة (سيدى المسعود) وتمكنه من قدرات خارقة لحواجز الزمان والمكان مرة أخرى ، وعندما يقوى اليقين بإمكانية وقوع هذه الأحداث فى واقع التاريخ من قبل مجتمع ويتداولها فى أخباره باحترام وتقديس ، تدخل فى عداد الأسطورة، وهذا هو الفرق بين الأسطورة المؤسسة لطقس من الطقوس الدينية



والاجتماعية وبين الخرافة التى لا ينظر إلى أحداثها بعين التقديس، ولا تنسب إلى وقائع تاريخية محددة فى الزمان والمكان مثلما هو الشأن فى المشاهد الأسطورية السابقة .

وإذا كانت الأساطير فى الثقافات الوثنية تقوم على تعدد الآلهة، وقد يحدث فى كثير من الأحيان عراك وخصومات بين الآلهة من أجل تفسير ظاهرة كونية أو طقس من الطقوس وتكون الغلبة للإله الأكبر أو الإله آنو أو أنليل كما فى أسطورة عشتار وأدونيس فى ثقافة ما بين النهرين القديمة. فإن ما وضعه د. سعد الله تحت عنوان «قصة هاروت وماروت»، أسطورة بكل المقاييس ، والمعانى التى تشير إلى التحدى المتبادل بين الله والملائكة ، تدل على أنقاض ثقافات سابقة على الإسلام ، رممت بها هذه الأسطورة التى أشار إليها النص المقدس إشارة غير مفصلة (سورة البقرة، آية ١٠٢) وما كان من الذاكرة الجماعية للموروث الشعبى إلا ترميم هذه القصة، واقتباس بعض القطع الأثرية من ثقافات وثنية سابقة على الإسلام، الأمر الذى يبدو بوضوح فى عناد وتحدى الملائكة لله ، وفى انتصار الله على الملائكة فى نهاية المطاف. وتمر هذه الأسطورة فى كتاب العدوانى بالمشاهد التالية:

- الملائكة يستنكرون على الله خلق الإنسان لعلمهم أنه سيرتكب المعاصى، لكن الله تحداهم وخلق الإنسان.
- تكاثر الإنسان على سطح الأرض وبدأت الأعمال الخبيثة التى يرتكبها تصعد إلى السماء.
- الملائكة يذكرون الله باستنكارهم منذ البداية لخلق الإنسان وهاهى النتيجة: «هؤلاء أنت اخترتهم وهاهم يعصونك».
- الله يرد على تحدى الملائكة، قائلاً لو أنزلتكم وركبت فيكم الشهوة مثل ما ركبت فيهم لفعلتم مثلهم أو أكثر .
- الملائكة يردون على التحدى باختيار ملكين من أصلح الملائكة وأتقاهم هما هاروت وماروت على أمل أن يكونوا أفضل من بنى آدم.
- الله يزودهما بالاسم الأعظم وهو تعويذة سحرية تمكن من يعرفها من صنع العجائب، ويركب فيهما الشهوة، ويزودهما بالتعاليم التالية: عدم الشرك بالله، عدم قتل النفس ، عدم الزنا ، عدم شرب الخمر، الحكم بالحق بين الناس.
- لم يلبث هاروت وماروت فى الأرض أكثر من شهر حتى أفتتنا.
- امرأة تسمى زهرة، كانت أجمل نساء فارس، تأتيهما فى خصام حدث لها مع زوجها.
- ما إن رأياها حتى أخذت بقلبيهما فراوداها عن نفسها.
- طلبت منهما أن يسجدا لصنم أو يقتلا النفس أو يشربا الخمر.
- رفض هاروت وماروت ارتكاب هذه الكبائر فى اليومين الأول والثانى .
- عاودت فى اليوم الثالث ومعها قدح من خمر .
- كانت الشهوة إلى تلك المرأة تلح على الملكين هاروت وماروت.
- فضلا شرب الخمر، فزنيا بالمرأة وقتلا رجلاً رآهما خوف الفضيحة.
- هَمَّا بالصعود إلى السماء فأدركهما على بن أبى طالب وتعرف منهما على الاسم الأعظم.



- تعلمت منهما زهرة الاسم الأعظم وهمت بالصعود إلى السماء فمسخت كوكبًا هو كوكب الزهرة بعينه.
- لم يتمكن الملكان من الصعود إلى السماء فبقيا معلقين ببابل من شعورهما إلى قيام الساعة.
- وأهم ما يمكن استنتاجه من هذه المشاهد أن :
- الملائكة ملائكة بفضل تزويدهم بالاسم الأعظم وتجريدهم من الشهوة.
- والإنسان إنسان من جراء تجريده من الاسم الأعظم وتزويده بالشهوة.

لكننا فى ثنايا هذه الأسطورة نجد إنسانين: الأول هو الإمام على الذى تحصل على الاسم الأعظم، والأساطير الشعبية تتكلم كثيرًا عن القدرات الخارقة لهذه الشخصية الأسطورية، لاسيما فى قتاله ضد الكفار من الجن والإنس على السواء.

أما الشخصية الثانية فهى شخصية إدريس عليه السلام، الذى اعترف له الملكان بأن ما يصعد إلى السماء له من العبادات بقدر ما يصعد لجميع الناس وأهل الأرض، وقدرة إدريس على أن يشفع لهما عند الله الذى خيرهما بين عذاب الدنيا وعذاب الآخرة فاختارا عذاب الدنيا لأنه مقطوع بفنائها.

فإذا كان هاروت وماروت يمثلان قمة الملائكة صلاحًا وهذا حالهما، فإن الإنسان على الرغم من كل الكوارث التى يرتكبها أفضل من الملائكة، ورأينا نموذجين للإنسان يتمثلان فى شخصيتى على بن أبى طالب وإدريس عليه السلام.

ومن ثم، فإن قراءتنا لأسطورة هاروت وماروت فى الموروث الشعبى من كتاب العدوانى، تعيد الاعتبار للإنسان فى علاقته بالقوى الغيبية وأهمها على الإطلاق المولى تبارك وتعالى.

١٧٧

على مسايل وفوايد تشتمل كتاب الشيخ الولي
الصالح والقطب الناجح الحاج الابر الناسك
المعتبر سيدي محمد بن محمد بن عمر العدواني
الزغباوي السوفي [illegible] مسكنا اعاد الله علينا
من بركاته آمين

1

الحمد لله بسم الله الرحمن الرحيم صلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه
كتاب الاخبار في الفحص على نسب بعض الاوطان وعمارة
سوف واجوبة على مسايل وهو ايضا تصنيف
تاليف الشيخ الولي الصالح والفقيه الناسخ الحاج الابر
الناسك المعتمد سيدي محمد بن محمد بن عمر العدواني
الزحماني السوفي العجمي مشتكنا اعاد الله علينا من بركاته امين

قال اهل التاريخ في كتبهم اعلم ان نسب بعض الاوطان
الاوطان مما عندي في هذه ذكرى وان الفيي وان لبني
مخزوم والجيد بحلها فيهم واهل طرابلس للخم وخلفا
فيهم من اليهود قال الراوي وستخرج من بني مخزوم
ذرية يقال لهم كعب ويكونون عنازى بغه وعبده عن
رزق ويقال لهم بني رزقان الى ان تقوم الساعة وسيكون
خراجهم على كل ملك يكون بافريقية الى يسالهم
الدهر وسيخرج منهم علاقة واما اهل التبسة
الى القلعة فهم بني حارثة وستخرج منهم طايفة
تسمى رياح وزغوم وعياض واما اهل ماجر فهم
من اولاد عامر بن هلال وستخرج منهم طايفة تسمى
شارن واما فريقة فهم من نسل قطاعة بن ضرار
الطاء من عرب اليمن واما العبابسة فهم من نسل
الفضيل بن عباس واما العلوية فهم من نسل علي
ويسمون بني حبص ويكون نسبا هلاكهم من بعضهم

شجرة الحكايات والراوى المعتمد
فى حكايات ألف ليلة وليلة

مدحت الجيار

(١)

شـجـرة الحكايات[١]: تعـالج حكايات ألف ليلة وليلة، عشرات القضايا الأزلية التى تمثل حيرة العقل والنفس البشـرية، لدى كل الشعوب. الأمـر الذى جـعل المناخات المتعددة والمختلفة للحكايات لا تسبب مشكلة فى التلقى. فكلها على الرغم من تعدد الحضارات: اليونانية، والهندية، والصينية، والفارسية، والعربية، والإفريقية التى ساهمت فى بنية الحضارة الإسلامية، بما فيها الآداب والفنون. وعلى الرغم من تداخل جذور الحكايات ، فكلها تتحدث عن إنسان واحد يحمل الغرائز، والخصائص البشرية نفسها. سواء أكان ملكًا أو كان أحد الرعايا. حرًا كان أو عبدًا، رجلاً كان أو امرأةً. الجميع يتصرف كإنسان، باختلاف الحيلة التى يتكسب بها، أو يتحايل من خلالها على قهر الضرورة، أو هزيمة العدو.

ولكن ألف ليلة وليلة علّمت البشرية كيف يحكون، و«لعبت المرأة دورًا خطيرًا فى تكوين دستور جمهور الليالى..»[٢]، فأخذ الرجال وأخذت النساء فى التأسى بشهرزاد. تسليةً وتعلاً ووعظًا. ومن ثم، خلقت نماذج بشرية يقاس عليها بالسلب أو بالإيجاب. لتعدل السلوك وتطهره من الخوف من عالم الخفاء والشهادة. وعلى الرغم من تعصب الراوى الخارجى للإسلام حتى: «ملأ القاص فراغ الخيال.. وتكونت تلك البيئات الساحرة التى نصادفها فى الليالى...»[٣]. وكوّن فضاءً سرديًا كبر حتى ملأ العالم أكثر من ألف سنة. تعلم منه الكُتّاب واستلهموه.

كل البشر يدافعون عن أنفسهم فى ألف ليلة وليلة. ومن خلال الحكايات تخرج قوانين وقيم الحياة. بل تظهر خبرات أصحاب الحضارات فى الحكم على سلوك الإنسان والأمم، والحضارات. وهى أحكام لا تزال صالحة لفهم الطبائع البشرية . ويقف الراوى وسيطًا أعلى فيما بين الحكاية وسلطة الزمن والمتلقى. فقد فهم الجميع ووجه إليهم هذا الخطاب السردى، وعبر حيل تقنية، ولغوية رامزة، أبانت عن قصده وعرت الآخر من ناحية، وأخفت ما يخجل منه المتلقى آنذاك، وما قد يعرض الراوى إلى المساءلة. لذا ظهرت طبقات الدلالة، وتعدد مستوى الخطاب السردى، ونبش الراوى عمق السلطة والغريزة.

ولا يخفى على المتلقى الناقد الحس الإسلامى العربى الذى كان قد نضج فى العصر العباسى. بعد تعرفه على الآخر من خلال الخبرات التاريخية (تاريخ العرب قبل

الإسلام، وتاريخ الإسلام بعد زمن الفتوحات، ثم زمن التصدى للصليبيين ثم للمغول)، ثم تعرفه على الآخر من خلال الترجمة، ثم من خلال تسييد العربية ومبادئ الإسلام. وقد بذل الراوى - فى كل مرحلة تاريخية شفاهية - قصارى جهده ليكسب ثقة المتلقى، ويشعره أنه يقول ما يعبر عن مكنونات نفسه وضميره. وهذا ما خلق للنص وظائفه الفنية، والنفسية، والسياسية.

وعلى الرغم من ثبات نص ألف ليلة وليلة، بعد التدوين، والطباعة، فلا يزال مؤثرًا فى البشرية كلها. مما جعل البشرية فى مختلف المجتمعات، تحول النص عبر وسائط فنية وتكنولوجية جديدة، تقدم النص من جديد لأجيال لم تشهد شفاهيته، أو شعبيته . وعلاقة الرجل بالمرأة فى كل سياقاتها هى المعضلة الفكرية والنفسية والسياسية التى لا تنتهى فى أى زمان أو مكان، ولا يخلو بشر من همها أو تأثيرها. ومن هنا عالجت الحكايات مخاوف الطرفين: لكنها انحازت لبطولة المرأة، وبيان قدراتها التى تجعلها محط الاهتمام والتوجس من الرجل فى كل المستويات الاجتماعية. من هنا ظلت الأنثى مصدر التعب والراحة للرجل. كما تميزت بالقدرة على التعبير عن مشاعرها، ولجذب انتباه الرجل : ولذلك أعطى الروح الشعبى للمرأة دور المربية والحاضنة فى الحياة وفى السرد: «ظلت شهرزاد الأنثى التى تنتج الحكايات فى ألف ليلة وليلة. تتربع على عرش الساردين شرقًا وغربًا، حيث باتت ترمز إلى فن القص لأمد طويل. فقد كان لتمكنها اللغوى، وقدرتها الملحوظة على تسخير الخطاب، الأثر فى استثارة غيرة الكُتّاب، ابتداء من إدجار آلانبو وانتهاءً بجون بارت..»(٤).

وتعتمد ألف ليلة وليلة على موقفين أساسين من تراث المرأة المدون والشفاهى فى: الأساطير، والكتب المقدسة (والتوراة خاصة) وما يتداول من خبرات حياتية لدى البشر. أعنى: الغواية وسعة الحيلة، والتضحية من أجل الوصول إلى الهدف. بينما يبدو الرجل نرجسيًا، يفنى نفسه فى سبيل الحصول على: متعته (والجنس فى الأساس) ونفوذه المالى والسياسى. ومن - هنا - تركز ألف ليلة على، طرق القهر المتبادلة بين الرجل (التعذيب)، والمرأة (الحيلة والسحر وقهر الرجل بالرجل) ومن هذا الصراع تحدثت ألف ليلة وليلة. ليقلل الرجل من غروره، فيتكيف مع من هم أقل منه قوة أو منزلة، ولتتوقف المرأة عن الانتقام، وتبطل السحر إلا السحر الحلال.

وتكشف هذه الفكرة عن ضرورة الكشف عن دور المرأة فى صياغة ألف ليلة وليلة. فمن الواضح أنها شاركت بالسرد والتعديل، وهى تحكى للأطفال قبل النوم، أو وهى تحكى للكبار لتسليهم وتعيد صياغة أفكارهم عن المرأة، لتصب هذه التعديلات من جديد فى نهر السرد، على لسان البطل داخل الحكاية، وعلى لسان الراوى خارج النص. وتعالج من داخل هذه القضية قضايا فرعية مثل الخيانة، التمرد، الخداع، التنكر للجميل، والحيلة والندم....إلخ. ومن هنا تظهر بطولة العبيد، والبسطاء، والنساء، والأغراب، كما تظهر بطولة السلاطين والملوك والقواد والأمراء.

من هنا ظهرت الحكايات مثل الشجرة الكثيفة، المتفرعة، المتداخلة، المتقاطعة، المتوالدة، المتناسلة . بحيث تعطى الفرصة للراوى أن يتحكم فى المتلقى، بتشويقه إلى العودة للحكاية الأم ، وتعليق النهاية التى لا تنتهى فى ليلة واحدة. وخلال التشوق والانتظار يبث الراوى أفكاره فى نفس المتلقى، يسليه ويعيد صياغته. وتواصل الحكايات يعنى لدى السارد الراوى والمتلقى على السواء : أن الدنيا لا تنتهى عجائبها، وأن الزمان ممتد بطول الحياة وعرضها، وقبل وبعد ذلك. فيا صغر العمر البشرى أمام سلطان الزمن!. ولذا حرص الراوى الصائغ للحكاية على فك الرمز أو الغموض، بتفسير ما يحدث، أو كشف الفاعل المستتر الجنى أو الإنسى. لاستكمال الحكاية أو إنهائها. بهذا التكرار المنتظم للزمن والحدث بالتوالد والتناسل اللذين تفعلهما شهرزاد فى الواقع وفى السرد: «تولد الحكايات فى الليالى يعتبر ظاهرة سردية خالصة ولشرح هذه الظاهرة يجب اللجوء إلى استخدام مقولة لغوية وهى التضمين... وتمثل الشخوص الساردة الشكل الأكثر لفتا للانتباه من أشكال التضمين أو الترابط»(٥).

وكما يُدخل الراوى معتقدات الشعوب فى السرد، كان لابد أن يقول للجميع : لستم وحدكم فى هذه الحياة. هناك حياة أخرى مستترة، قادرة على التأثير بالاختفاء أولاً، ثم بالسحر، وشل القوة البشرية، والإسخاط، والمسخ ،

والتغلب على قانون الزمان والمكان. ليفعل الخوف من بطش المستور والمحجوب والمختفى، فى المعتدى الظالم، والمتجاوز لقوانين العدل وأعراف الشعوب واستغلال ضعف البشر. ليعلم أن فوق القوة البشرية، قوة أفتك، فيرتد ميزان الحياة إلى التوازن. وتستمر الحياة ولا تفنى بسبب غرور الإنسان أو بسبب أخطائه .

ومن هنا توسل الراوى بالظلام، والخفاء، والخلاء، والمساحات الشاسعة فى البر والبحر وتحتهما . هنا ظهر «الجن» وسيطًا دراميًا، وتقنيًا، يملك بطولة العالم الوسيط أو الموازى لعالم الشهادة. وقد يعطى هذا البطل الوسيط بعض سلطاته للبشر، وللبسطاء والمنبوذين وأصحاب العاهات، وبعض الذين يحاولون الاتصال بالبطل الموازى، ليستعين به، على من لا يقدر. ولهذا تنتهى العلاقة بكشف السر، وعودة العدل والتوازن إلى حياة البشر، ومعاقبة المعتدى. وقد تأتى النهاية السعيدة، بفعل البطل الموازى، وخيرية البطل البشرى المسالم. وهذه إحدى صور العدالة التى يريدها المتلقى فى الواقع . ومن ثم، يوضع الله على رأس المشيئة، القادر على البطلين، لأنه يقدر على معرفة عالمى الغيب والشهادة. وهذا ما يجعلنا نشعر بالراوى المتدين فى ألف ليلة و ليلة. والمتسق مع معتقدات المتلقى. والذى يكرر اسم الله الأعظم المستتر فى أوقات الشدة .

وبذلك وظف الراوى الصائغ كل ما ورد إليه من موروثات عن العالم غير المرئى. وكما يقول فاروق خورشيد: «إن ألف ليلة وليلة يكاد يكون الكتاب الشعبى الأول الذى جمع محفوظات الشعب العربى من الأسمار، والخرافات أو من القصص. وهذه المحفوظات إما من موروثه القديم فى العصر الجاهلى وما سبقه. وإما من كل ما نقل إليهم من مأثورات الشعوب التى عرفوها...»(٦). وفى اعتقادى أنها أصلت الصياغة والتدعيم كلما جد جديد .

(٢)

وتتوسل حكايات الليالى بجذر نسائى وببؤرة مركزية هى «خيانة المرأة» من أجل الحصول على اللذة والمتعة الجنسية، فتبدأ ألف ليلة وليلة: بخيانة زوجتى الأخوين الملكين، ثم بمشهد خيانة العروس التى خطفها الجنى ليلة عرسها، وهو مشهد يأخذ بعدًا آخرمن الخيانة أعنى الخيانة من أجل الانتقام وليس للمتعة فقط... ويُظهِرُ العدو فى جعبة العروس «عددًا من الخواتم التى تفوق ستمائة خاتمًا أى رجلاً ضاجعها». ومن ثم يعود الأخوان وقد انتقما، بل يقتل شهريار زوجته كما يقتل جواريها وعبيدها لتنتهى القصة داخله.. لكن الأمر يستفحل فى نفس شهريار (العادل الحكيم من قبل) ويتحول إلى ملك يثأر وينتقم من جنس المرأة بوجه عام.

ولم تحك لنا ألف ليلة وليلة حتى هذه النقطة عن علاقة أمه بأبيه، وإلا لكان السياق قد اختلف.... وتأتى شخصية الوزير الذى لا حيلة له بالبنات كل ليلة ليدخل عليها ويقتلها حتى لم يبق إلا ابنتاه «شهرزاد» و«دنيازاد» وقد قبلت شهرزاد الزواج من شهريار. وقد وضعت خطة للتغلب على شره، وهى أن تستدعى أختها تحت السرير لتلاحظ ما يحدث، ثم تطلب من شهرزاد أن تحكى حكاياتها . وهنا تتماس حكاية شهرزاد بما روى فى سفر أستير بالكتاب المقدس(٧). أى تظهر لنا شهرزاد مضحية من أجل بنات جنسها شجاعة لا تخاف الموت وتملك قدرة على الإقناع والإدهاش . بل هى واثقة من قدراتها وإلا لما استدعت أختها دون خوف عليها.

ومن هنا تبدأ خطة شهرزاد فى السرد والحكاية متخذة من نفسها شخصية السارد العليم بكل شىء... وهو المقصود فى النهاية من الرواية كلها.. فإن أفلحت نجت، وإن أخفقت قتلت، وقتل ما تبقى من بنات جنسها. لهذا كانت شهرزاد بطلة كل الحكايات حتى التى تدور بطريقة رمزية (اليجورية)، ثم الحكايات المتداخلة المتشابكة التى لا تترك لشهريار فرصة لوضع النهاية التى يريدها بل يعطى لشهرزاد متعة إيقاف الحكى عند النقطة التى تريدها لتستكمل فى الغد ما بدأته، فتكسب يومًا جديدًا فى عمرها تغير فيه رأى وشخصية شهريار بالتدريج.

يتوازى - هنا - الراوى خارج النص، مع الراوى داخل النص. كلاهما يرنو لهدف واحد. إعادة صياغة المتلقى الداخلى (شهريار) والخارجى (مستمع الحكايات). بخطاب مكوناته، وتغييرها. والفارق أن التأثير لمدة ألف ليلة وليلة سيأتى بالعجب، لأن الراوى الخارجى المعتمد من الجماعة الشعبية كان يراعى نوعية المتلقى فى كل مرة، ويراعى الظرف السياسى لواقعه . أما الراوى الداخلى العليم،

صاحب المشكلة، هو صاحب الحكاية، وهو مغرض منذ البداية. وليس أمامه فرصة للهروب أو الخطأ. عليه أن يستبقى المستمع حتى النهاية. ولهذا كان الزمان العدو الأكبر للراوى الداخلى. لذلك لعبت به طوال إطار زمنى على محورين: أولهما أفقى (ألف ليلة وليلة أى حوالى ثلاث سنوات إلا أربعًا وتسعين ليلة، إذا احتسبنا السنوات بسيطة). وثانيهما: رأسى (يتمثل فى الليلة التى تنتهى عند الفجر) لكنها ليال قد تكون كبيسة فتحكى شهرزاد أكثر من حكاية فى الليلة الواحدة. ويمكن أن تكون بسيطة فتحكى جزءًا من حكاية.

ويزداد التلاعب بالزمن، فتعود الراوية إلى سنوات بعيدة، وقد تحصر الحكاية فى زمن قصير هو زمن حدوثها. ولذلك كثر على لسان الراوى : التلخيص، والثغرة، والاسترجاع، والاستباق، ثم تعميق الزمن بربطه بزمن غير زمن البشر أو الأرض. زمن النفس، والسحر، والجن، والعفاريت، الذى يقاس بمساحات أخرى من الزمن البشرى الأرضى. إنها تحوله بجسارة إلى زمن شهرزاد العجائبى الغريب دون أن تفرط فى الزمن الحياتى الذى يرفع سيف مسرور طوال الليالى ملوحًا بالموت : «لحظات الزمن المغامراتى تقع فى نقاط انقطاع المجرى الطبيعى للأحداث ، انقطاع النسق الحياتى، السببى أو الغائى، الطبيعى فى النقاط التى ينقطع فيها هذا النسق، ويترك مجالاً لتدخل قوى غير إنسانية»(٨). وهى تذكر المتلقى - دائمًا - بقولها: «بلغنى أيها الملك السعيد ذو الرأى الرشيد...» لتشير إلى الزمن الماضى الذى جاءت منه الحكايات، فتصبح ناقلة لا فاعلة. ثم تقوم الحكايات على زمن آنى مضارع، ومستقبلى، رغم الإطار الماضوى.

وتخلق شهرزاد جوًا من الغرابة لتثير التساؤلات، لترغم شهريار على انتظار الإجابة: إذ «لا تعنى الغرابة الشىء الذى لم تره العيون، ولم تسمعه الآذان، إنها على العكس متعلقة بشىء معروف ومألوف، إلا أنه منسى، ومدفون فى أعماق النفس...»(٩). هنا يذهب النوم من عينى شهريار، وينام عند توقيت اختفاء عوالم الغرابة والخفاء والتحول، لأنها عوالم وقتها الخيال الشعبى من بعد العشاء حتى أذان الفجر، وهو ما يشير إليه الراوى (وتشير إليه شهرزاد ضمنًا) فى عبارة: «وهنا أدرك شهر زاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح».

وكما تنوع الراوية فى الزمان، تتنوع فى المكان والإنسان، حتى تنفى الملل عن السامع، وتحتفظ لنفسها بالمبادرة. وتمزج - فى الوقت نفسه - بين العوالم الظاهرة والباطنة والمحجوبة. وهى راوية محترفة، إذ بدأت (شهرزاد) من حكاية أساسية هى حكاية الصياد والعفريت، ودخلت منها إلى حكاية التاجر مع العفريت فى الليلة الأولى، وهى الحكاية التى يتشفع فيها شيوخ ثلاثة فى دم الصياد أو العفريت المنكر للجميل، جميل فكه من قمقم سليمان بعد (١٨٠٠) سنة من السجن فى قاع البحر. هكذا تعود الحكاية لعمر سحيق يسبق اللحظة الحاضرة. ثم حديث التاجر والجنى فى الليلة الثانية، وهى حكاية مليئة (بالسحر وتحويل الناس إلى حيوانات بماء السحر). وتنتهى القصتان بالتحايل من أجل العفو عن الصياد ثم التاجر بعد حكاية طويلة.

ولهذا تستكمل شهرزاد فى الليلة الثالثة حكاية الصياد مع العفريت، لأنها هى الحكاية الأم التى تتولد منها (حكايات العفو عن طريق التحايل والسحر والدعاء) وتحتفى هذه الحكاية باسم الله الأعظم.... وهو الاسم الذى يتخذ فى المعتقد الشعبى لتحويل أى شىء إلى أى شىء... والتغلب على السحر... ثم تستكمل فى الليلة الرابعة (استخدام العقل والحيلة الإنسانية للتغلب على القوة السحرية الخارقة للعفريت الجنى)... إذ يدخله الصياد فى القمقم ثانية ولا يخرجه إلا فى نهاية الحكاية. وقد أخذ عليه المواثيق والعهود والقسم باسم الله الأعظم.

ونلاحظ حتى هذه الحكاية فى الليالى الأربعة: أننا أمام ثنائيات : تضعها حكايات ألف ليلة وليلة الأوليات وهى: عالم الأنس (المرأة الخائنة ـ الرجل المنتقم)، عالم الجن والعفاريت : (العفريت ـ الجنى ـ السحر ـ الحيلة) اتخاذ الكلمة والماء وسيلة للسحر وتغيير وظائف جسد الشخصيات فى الحكاية لتلبى خطة شهرزاد، لتنتهى - عبر هذا التخفى - إلى النجاة من العدو، كما تحاول كل شخصيات الحكاية الأولى، النجاة من الموت بالحيلة، بالسحر، بقتل الطرف الآخر. ويتوازى هنا موقف الملك المنتقم من الشخصيات البريئة جراء حوادث ارتكبها آخرون أو أخريات من بنى جنسها.... رغم المتعة والراحة التى تقدمهما «شهرزاد»... وهنا يتوازى التنكر للمعروف

ونكران الجميل مع «الشر» الذى يحاول قتل «الخير». لتبدأ ثنائية الشر والخير، الإثم والبراءة حتى نهاية الحكايات.

وبالتالى تتوالى حكايات موازية لفكرة نكران الجميل ومحاولة قتل الخير فى حكايات فرعية تخرج من حكاية الصياد مع العفريت الجنى : فنرى حكاية «الملك يونان والحكيم رويان» التى تنتهى بحيلة تسميم الكتاب الذى يقرأه الملك حتى يموت بالسم نكاية وجزاء لنواياه فى إرادة الشر، المتجسدة فى نية غدره بالحكيم الذى شفاه من البرص فى الليلة الرابعة.

وتستكملها شهرزاد فى الليلة الخامسة لأهميتها فى معالجة قضيتها الأم (الثأر)، ونية القتل والعقاب الذى ينزل على الجانى الشرير من القدر ومن جنس عمله.

فحين يقتص الملك يونان من أجنحة البان. وحين يتعرض ابن الملك لسحر الغولة التى تنكرت فى جسد هندية. تتجذر فكرة الثنائيات (الخير/ الشر) (الثار/ القصاص) (السحر والتخفى والخوف) على لسان الغولة وابن الملك يونان فى مقطع طويل دال على ما مضى من أحداث وما يستجد من الحكايات التالية.. وتعكس لنا - نحن المتلقين - بعد حوالى ألف سنة من إنشائها ماكان يعيش فيه الناس آنذاك..وهم يحكمون بملوك وسلاطين ويعتقدون فى حيوات وشخصيات عفريتية وسحرية تقول شهرزاد : «فلما سمع ابن الملك كلامها، رق لحالها وحملها على ظهر دابته...فإذا بها غولة. وهى تقول لأبنائها ها قد أتيتكم اليوم بغلام سمين، فقالوا لها: آتنا به يا أمنا نأكله فى بطوننا، فلما سمع ابن الملك كلامهم وأيقن بالهلاك وارتعدت فرائصه وخشى على نفسه ورجع، فخرجت الغولة فرأته كالخائف الوجل وهو يرتعد فقالت له : مابالك خائفًا فقال لها: إن لى عدوًا وأنا خائف منه. فقالت : الغولة: إنك تقول إنك ابن الملك قال لها: نعم قالت له: مالك لا تعطى عدوك شيئًا من المال فترضيه ؟ قال لها: إنه لا يرضى بالمال ولايرضى بغير الروح. وأنا خائف منه. وأنا رجل مظلوم. فقالت له: إن كنت مظلومًا كما تزعم فاستعن بالله عليه بأنه يكفيك شره وشر جميع ما تخافه.. فرفع ابن الملك يده إلى السماء وقال: يا من يجيب دعوة المضطر إذا دعاه وكاشف السوء، انصرنى على عدوى واصرفه عنى إنك على ما تشاء قدير... فلما سمعت الغولة دعاءه انصرفت عنه وانصرف ابن الملك إلى أبيه».

وهذا المشهد يتوازى مع موقف ابنة الوزير شهرزاد أى أنها مظلومة مثله، وليس أمامها إلا الدعاء. وشهريار تمثله - هنا - وعفوها عن ابن الملك بسبب تضرعه إلى السماء يشير إلى رغبةٍ شديدةٍ لدى شهرزاد أن يعفو عنها الملك كما عفت الغولة.

وبالتالى هناك تنوع فى الحيل. حيل الخروج من المآزق والمشكلات. أولها: الحيلة بالدعاء إلى الله والتوسل باسمه الأعظم. ثانيها: التخفى فى هيئات اجتماعية، أو سحرية. ثالثها: الحكاية، كوسيلة وقناع. رابعها: الدعاء والضراعة وضرب المثل بالحكاية المتوازية مع حالة السارد البطل الذى يود توحد النهاية السعيدة (بالنجاة) أو التعيسة (بقتل العدو أو الانتقام منه). وفى هذه الحالة، تتمنى الشخصية أو الراوية أن يتوحد مصير الراوى مع المروى له، مع بطل الحكاية .

وزيادة عدد الحكايات تهدف إلى تركيز التأثير النفسى فى اتجاه واحد، بقصد تخويف شهريار، من سوء العاقبة كما حدث للأشرار والآثمين. لدفعه إلى مراجعة النفس والندم والتوبة والعفو عن شهرزاد البريئة، والاعتذار لبنى جنسها . بل إن الإسقاط النفسى يقوم بوظيفة فعالة فى تأجيل «الموت» مع استمرار الفعل الجسدى كل ليلة قبل الحكاية، ومع وجود طرف ثالث (دنيازاد) فى جلسة السمر والحكى. بينما يغيب الوزير والد شهرزاد عند السمر الليلى، ويظهر فى بلاط الملك عند مزاولة الملك لوظيفته فى الصباح.

وهو ما لخصته الساردة فى الحكاية الخامسة على لسان الملك يونان، وهو يعاتب وزيره بقوله: «أنت داخلك الحسد من أجل هذا الحكيم فتريد أن أقتله. وبعد ذلك أندم كما ندم السندباد على قتل البازى»؛ أى ندم الملك السندباد على قتل الطائر الرمز البازى الذى يحذره عند الخطر. كما تحذر كل الحكايات الشرير والمقتدى بالشر من النهاية السيئة. وهى تتلخص مرة أخرى فى الحكاية الخامسة على لسان الحكيم لحظة التهديد بقتله: «ابقنى يبقيك الله، ولا تقتلنى يقتلك الله» وبذلك تتقدم كل المقولات لتهديد الملك والإبقاء على حياة شهرزاد وتخويفه من الله. بل تحاول كل الشخصيات أن تغير بالحكاية، ففى حكاية

الحكيم والملك إشارة لحكاية البازى ثم حكاية التمساح التى سقط فى نهايتها الملك مقتولاً مسموماً.

وتعود شهرزاد للحكاية الأم (الصياد والعفريت الجنى) ليجنى الصياد ثمرة تشغيل العقل، بالنجاة من العفريت. إذ يأخذ السمكات الأربعة للملك الذى أمر الجارية الرومية بطبخها (انظر أهمية المطبخ والمائدة الرومية آنذاك) وفاز الصياد بأربعمائة دينار مكافأة من الملك. وتنتهى حكاية الليلة السادسة بظهور صبية جميلة تشق الحائط وتحول السمكات إلى فحم تمهيداً لعودة الصياد مرة أخرة إلى الحكاية.

فيأتى هذه المرة مع تجديد حرق السمكات الأربعة على يد العبد الأسود بعد الأمة الجميلة...... وتعود هذه السمكات لحكايات بديلة متوازية مع بؤرة الصراع الجوهرى فى ألف ليلة وليلة.... إذ تقود السمكات الملك إلى بحيرة السمك الملون وتقوده البركة إلى قصة ملك عضود استمر سبعين سنة، انتهى بتولى ابن الملك الحكم وتحول بعد خيانة زوجية إلى مسخ نصفه الأسفل حجر والأعلى بشر عادى.. وتختتم الحكاية السابعة بحكاية تشبه حكاية الملك شهريار مع المرأة عامة، ومع شهرزاد خاصة. وهى الحكاية الأم التى تسببت فى كل السرد وتفريعاته.

لذلك يأتى الحديث إلى الليلة الثامنة لاستكمال حادثة الملك الشاب المسحور الذى تخونه هذه المرة زوجته ابنة عمه مع عبده الأسود أيضاً.... ترى ما موقف اللون الأسود ولون الإماء والعبيد فى ألف ليلة وليلة؟ إنه حتى هذه الحكاية يتوازى مع قوى الغريزة والخيانة مع من تريده... مما دعاها إلى بناء بيت الأحزان وهو بناء له قبة مثل الضريح نقلت فيه العبد الأسود المجروح. مما دعاها إلى سحره ومسخه حجراً فى الأسفل. كما أفقد هو عبدها الغريزى قوته الجنسية تمتعاً بدلاً من كراهيتها لابن عمها الملك.... ثم سحرت جميع من يعيشون إلى سمك كل ديانة بلون.. «فالأبيض مسلمون والأحمر مجوس والأزرق نصارى والأصفر يهود. وسحرت الجزائر الأربعة جبالاً وأحاطتها بالبركة.. ثم إنها تعذبنى وتجلدنى بسوط من الجلد مائة ضربة حتى يسيل الدم».

ثم تفك السحر عن جسد الملك وتعيد الجبال إلى حياة الجزائر. ويتعافى الملك ويقتل شهريار الصبية الساحرة الخائنة فى نهاية الحكاية الثامنة. وكأنها الزوجة الأولى التى خانته مع العبد الأسود. فيتطهر شهريار من رغبة القتل فى الواقع. ويعرض شهريار على الملك الصغير المسحور أن يأتى معه إلى مملكة شهريار الواقعية. ويعرف شهريار أن فك السحر جعل بينه وبين بلاده سنة كاملة، لاتقاس بمقاييس الوقت العادية.

وهنا لابد أن نلتفت إلى حقيقة الزمان فى ألف ليلة وليلة مرتبطاً بالمكان والقدرة على السحر والمسخ.... فالزمان ليس حقيقياً بل هو زمان متخيل ليس له علاقة بزمن دوران الشمس. فما قطعه مسحوراً فى يومين ونصف يساوى سنة كاملة . ثم يعود الملك/ السلطان فرحاً بما فعله فى المملكة الأخرى، كل ذلك تمهيداً لعودة الصياد إلى الحكاية...ولا عجب أن تنتهى الحكاية نهاية سعيدة بان يتزوج الملك بنت الصياد، وأن يعين الابن خازنداراً .وبذلك أصبح الصياد أغنى أهل زمانه، وأصبحت بناته زوجات الملوك إلى أن أتاهم الممات.. وما هذا بأعجب مما جرى للحمال، مع البنات الأربعة فيما بعد.

ولكن لماذا استقطبت حكاية الصياد هذه المساحة؟ الأنها أعطت الفرصة للملك شهريار أن ينتقم من المراة الزانية ؟ أم لأنها كافأت الصياد على حيلته ورجاحة عقله مثل حيلة الملك مع زوجة الملك الممسوخ حجراً؟ أم هو تطهير وتنفيس يقوم من خلال تنفيذ القتل على جسد غير شهرزاد، فيرتاح الملك وتبترد ناره، وتنجو شهرزاد؟

وليست النهاية السعيدة هنا إلا مكافأة لشهرزاد صاحبة الحيلة، وبطلة السرد، وصاحبة تغيير مكونات شهريار النفسية بقص حكايات الملوك الذين وجدوا فى ظروف مماثلة أو مشابهة وانتصروا عليها بقتل الشر وفك السحر وعمل الخير.

حتى هذه اللحظة لا ندرى زماناً أو مكاناً محددين فى ألف ليلة وليلة، فإن حكاية «الحمال والبنات الأربعة» مع حكاية «الصياد والسمكات الأربعة» تمد خط السرد على استقامته، وتولد من الحبكة حبكة أخرى، لتستمر فى الضغط على نفس شهريار وتوقف شهوة الانتقام والقتل وسفك الدماء مع البنات، ثم تخرجه من عالم الصحراء والبحر والسحر والطلاسم إلى عالم المدينة الغنية المفتوحة على العالم.

وللمرة الأولى يُحدد المكان فى مدينة بغداد فى هذه الحكاية. كما تحدد الزمان مع حكاية العفريت. وتتحدد المهنة «الحمال»... ثم تبدأ الحكايات عن الجنس المباشر. إذ تسمى الأعضاء والحالات والأوضاع بمسمياتها الشعبية، دون حذر أو خوف من رقابة أو مراجعة.. وبعد عرض الحكاية العاشرة لكل بضائع سوق بغداد من كل نوع تغلق الباب على الحمال والبنات.. وبعد نهاية المشهد تقف على جملة تشترط بها بياته عندهن وهى : «لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك»، ثم يفتح المشهد مرة أخرى قبل احداث المبيت وممارسة الجنس بين الحمال والبنات. إذ يدخل ثلاثة عور شمال من أرض العجم وصفوا بالصعاليك فاصبحوا أربعة رجال وأربع نساء.

ثم سأل الحمال الصعاليك العور «هل معكم حكاية أو نادرة نتسلى بها» وهنا يتحول المشهد بطلب الات اللهو والتسلية، واستعراض ما كان معروفًا منها حتى هذا الزمان. ومنها الحكاية المسلية.

وتتشظى الشخصيتان الرئيسيتان فى الحكاية (الملك والمراة) فى أشكال متعددة، وتظل داخل حيوات الملوك والمدائن غير المعروفة بالتحديد، وتظل شخصية شهرزاد مسيطرة على الحكى، من البداية التى تظهر فيها فى حوارها مع والدها الوزير وأختها دنيازاد، ولا ينقطع حكيها، ومن ثم، سيطرت على عقل ومشاعر الآخر (المستقبل) بل الآخر النقيض. مما أعطى فرصة للبطل الشرير أن يتشظى فى كل الشخصيات الشريرة : الحقيقية، والمرموز لها بطائر أو حيوان أو نبات أو شخصية من عالم الخفاء عالم الجن والعفاريت. وفى حين يتشظى حلم شهريار فى كل النساء اللاتى يتعامل معهن بقسوة، بل تلعب الذكرى حافزًا لزيادة القسوة وسفك الدماء، ويتوسط شخصيات الملك وشهرزاد ودنيازاد وشخصيات أخرى مساعدة تبدأ بالعبد الأسود مسعود وتنتهى بالعبد السياف مسرور ثم الوزير ومن على شاكلتهم.

وتستمر شهرزاد فى تفريغ الشحنات الغضبية من نفس شهريار وتذيبه بعوالم الجن والسحر والتخفى، ثم توصله بمعجزات الطبيعة عبر عودة المسوخ إلى طبيعتها الحية بعد فك السحر بالأدعية (التعاويذ) اللغوية . ثم تهبط بشهريار من عليائه بعد رحلة فى حياة الملوك وزوجاتهم الخائنات، والعبيد الأدوات، تهبط به إلى عالم الناس العاديين، تنزل به، إلى بغداد وأسواقها عبر شخصيات الحمال والبنات والثلاثة العور، والأعاجم الثلاثة. ومن خلال «الدلالة» والبنت الثالثة داخل القصر تستعرض شهرزاد عالم السوق والناس العاديين. تستعرض حياة الشعب فى تسليته وممارساته اليومية المتمثلة فى الطعام والجنس واللهو.

ينزل الملك شهريار ليرى الناس فى حياتهم اليومية. وتنسيه شهرزاد ما تعود عليه من حياة الملوك وعلاقات الملكية بما يحوطها من الناس والأشياء. هو الآن يستمع إلى حكايات لايعرفها، تحدث فى عصره، وفى بغداد عاصمة الملك. ولم يكن شهريار يعرف عن حيوات الآخرين كما عرفها فى حكاية (الحمال والبنات والعور) ومن ثم حين يعود السرد - بالملك - إلى قصره مرة أخرى، يكون باله قد شغل بتفاصيل لا تنتهى تنسيه ما يريد صنعه مع شهرزاد.

ويلاحظ أن اللغة المستخدمة فى لحظات الخوف فى المرحلة الملكية من السرد (التسع حكايات الأولى) مليئة بالاستشهاد بالشعر والحكمة والدعاء والأمثال ولغة التخاطب المهذبة المراعية لمقام المخاطب حتى ينتقم الملك ويتطهر ويعود لبلاده منتصرًا.

ثم تتدنى لغة الخطاب فى سرد الحمال والبنات والعور. ونسمع على السنتهم عبارات مباشرة فى الجنس واللهو لم يكن يسمح بها فى المرحلة الملكية. أما فى المرحلة الشعبية للملك، فقد سمح بها، وقد زادت دفقة الجنس والفجاجة لغةً وسلوكًا لأناس يعيشون فى الدنيا ببساطة دون عقد جنسية او فكرية أو سلوكية. ما يعطى شهريار فرصة لنسيان غيرته وحقده على المراة التى تمارس الجنس مع غير زوجها فيتغير مفهومه للمراة وللرجولة وللخيانة بما يخفف من أزمته مع شهرزاد، ليعود إليها متطهرًا.

لكن الف ليلة وليلة حتى الآن تعطى البطولة للمرأة، فى كل الطبقات وتساعد على فهم موروثها منذ فجر التاريخ. منذ وجدت فى المعابد. وارتبط الجنس بالقداسة والعبادة والتضحية من أجل الديانة. الأمر الذى الصق أول سفك دماء بين قابيل وهابيل بسبب الجنس وطرد ادم من الجنة

بسبب الجنس ثم الخلافات الحادة فيما بعد بين الملوك وآخرين بسبب الجنس، فيما عدا الأسطورة المصرية القديمة إيزيس وأوزوريس.

وتمر القصص الشعبية بعد ذلك لنرى للمرأة أدوارًا فى تاريخ الرجال من الأنبياء والمصلحين والرسل، إبراهيم وسارة وهاجر، بلقيس وسليمان ويوسف وامرأة العزيز... إلخ.. الأمر الذى جعل التوراة تردد فكرة المرأة الخاطئة التى يرمز لها بالحية فى سفر التكوين، ثم يجعل فيها المرأة المضحية مثل هستير فى مرحلة تاريخية تالية لإنقاذ شعب اليهود من ظلم أحد الملوك. مما تردد صداه فى حكايات الف ليلة وليلة فى صورة المرأة الخائنة، الشهوانية، العنيفة ثم المضحية من أجل بنى جنسها هذه المرة فى صورة شهرزاد، لتعدل اعوجاج المعادلة، الخير بالخير والشر بالشر.

(٣)

والمتأمل لحكايات الف ليلة وليلة يجد بناءً سرديًا متماسكًا واعيًا بنفسه، حيث هناك عناصر بنائية مطردة الحدوث فى كل ليلة من الليالى بصوت الراوى الأساسى «شهرزاد».

أولاً: لأنها الراوى المخول له من جماعة المستمعين بالسرد، لأنها الراوى العمدة، والمعتمد لدى السامع.

ثانيًا: يبدأ الراوى العمدة المعتمد من الجماعة فى بناء سرد يحمل شفرات متفق عليها من الطرفين.

ثالثًا: يبدأ الراوى خيوط سرده مضمرًا عدم التوقف وعدم الانتهاء من البداية، وهو ما أسفر عنه السرد المتشعب مثل «شجرة الحكاية». الحكى صاحب الجذر الذى يبدأ منه الحكاية ثم تتفرع وتتشعب، ثم تنتهى الليلة قبل أن تنتهى الحكاية الجذر. بل ربما انتهت الحكاية الفرع مع إدراك الصباح لشهرزاد، فكأنها تحكى سردًا يتوالد بعضه من البعض الآخر، لإشغال ذاكرة المتلقى وإعادة ترتيبها.

رابعًا: يقوم الراوى العمدة المعتمد من الجماعة هنا بالتنوع لكسر الملل وخلق تشويق سردى من خلال كسر التوقع الدائم. لأنك تستمع أيها السامع وترى مشهدًا سرديًا، دائمًا ما يعرض أزمة أو مشكلة أو حالة شاذة أو غريبة أو عجيبة، ودائمًا ما تأتى المكاشفة وكسر السر وفضحه على لسان الصوت الفرعى الراوى المشارك الذى يملك وحده حقيقة ما يقوله روايةً أو إخبارًا أو عرضًا. بينما لايملك الحل، وإن كان يملك تصديق الآخر؛ لأنه لاتوجد شخصية أخرى تمتلك الحقيقة المطلقة لتخبر الجماعة بعكس ما يروى.

وهنا توظف شهرزاد الراوى الفرعى المشارك فى خدمة مجمل الليلة التى تحكى فيها. وبقية الليالى المترتبة عليها... بحيث يكون فى «الحكاية ـ الليلة» أكثر من صوت تحدث كل منها بالترتيب ليكشف جانبًا من أزمة الحكاية الجذر، ويفتح الباب لبقية الشخصيات للحديث، وبيان بقية الأسرار . لتكتمل الليلة تمهيدًا لليالى التالية التى تهدف إلى إبعاد يوم تنفيذ حكم القتل فى شهرزاد أو بنات جنسها.

خامسًا: تستعين الشخصية بثقافتها وثقافة مجتمعها عند الحديث والسرد لتجد صدى لدى المتلقى الذى يحمل طوال فترة السرد سؤالاً أو تعجبًا أو استنكارًا لحال السارد الفرعى أو الصوت المشارك مع الراوى الأساسى. وتحاول الشخصية الساردة أن يظهر حديثها رغم ما فيه من استخدامات سحرية لوسائل المسخ والتحوير وانقلاب النعيم إلى جحيم حتى يتدخل السحر من جديد بالوسائل نفسها لإبطال السحر (العكس) والعودة لحالة طبيعية إنسانية بصرف النظر عن الخسائر المادية التى تقع على الشخصية مثل زوال النعمة أو الملك أو السلطة أو الجمال والبهجة.

سادسًا: تتراتب حكايات شهرزاد تراتبًا واعيًا، وتتغير القضايا والهموم لدى الشخصيات فى كل حكاية تلوالأخرى، لكنها تقول فى النهاية هذا هو حال الأيام ـ دائمًا تسىء وتسر ـ وبالتالى تحتفظ شهرزاد بنهاية سعيدة دائمًا ينتصر فيها الخير والحق والجمال... وتعود فيها الحقوق لأصحابها، وتعوَّض الشخصيات عن حرمانها بالحصول على ما فقدته ظلمًا وتكافأ أحيانًا بأفضل مما خسرته.

سابعًا: ظلت شهرزاد تحكى عن الزمان القديم من خلال عناصر سحرية موروثة مثل العفريت والجنى والقمقم

وفعل السحر والتحويل الذى يفقد الشخصية هويتها، فتتداخل العوامل وتفقد الشخصية حقيقتها وتعطل وظائفها، وتدخل فى تصنيف آخر غير تصنيفها. إذ تدخل فى عداد الحيوان (القرد، الحمار، الذئب.. إلخ) أو فى عداد الجمادات (حجرًا أو خشبًا) أو يتحول إلى زواحف (حية ـ ثعبان ـ عقربة) ولاتنس التحول إلى فأر وقط وديك وكلب، وباز... إلخ..

تتحول الكائنات والمخلوقات بفعل السحر فيما بينها داخل : الإنسان، الحيوان، النبات، الجماد... وتحتفظ ببعض هويتها ووظائفها رغم حصول التغير المادى، والتحول من هيئة إلى هيئة، فيتكلم الحجر أو النبات أو الحيوان. إذا كان أصله إنسانًا، لكنه يحمل قدرات وخصائص الهيئة أو النوع الذى سُحِرَ إليه.

ثامنًا : تشير الحكايات إلى موروثات الحل وفك السحر وإبطاله بسحر معاكس عن طريق قوى وعناصر بسيطة، لكنها تملك قوة إعادة الصيغة مثل الماء والشعر وبعض عناصر الطبيعة مثل الورد والشجر والنبات أو الحصول على ماء محدد. وأعتقد أن الإيمان بقوة السحر وتحويل الكائنات كان لخلق توازن ـ فى العقل الشعبى ـ مع ظهور طفرة كيمائية وفيزيائية فى العصر العباسى، منتج الحكاية. وظهور أفكار كيمائية وفيزيائية عن تحويل التراب إلى ذهب، وتحويل الكائنات إلى كائنات أخرى.

وطبيعى أن يتدخل الخيال الشعبى هنا ليسقط أحلامه ومخاوفه وإحباطاته على مثل هذا النوع من التقدم العلمى، فيحمله رغبة بشرية ربما لاتتحقق، أو يتحقق بعضها بعد مئات السنين من الحكاية. ولهذا عندما فقد العقل العربى إطراد تقدمه العلمى، وهجم عليه الأعداء، من كل جنس، كان البديل الوقوع فى دائرة السحر والتنجيم والقوى الخفية التى تقوى الإنسان ولا يقوى عليها العلم.

ومن ثم كان التغلب عليها بأدوات من جنسها. أو باستخدام سحر الكلمة وقداستها وقدراتها السحرية على تسخير القوى الخفية، واستحضارها، وإرغامها على مفارقة الجسد أو المكان أو الوظيفة، وكانت الكلمات البلسم الشافى. وعلى ذروته اسم الله الأعظم، وأسراره وهو الاسم الذى تردده الشخصيات الخيِّرة أو التى تقع فى أزمة لتستعين به، على الحماية ، ولايقدر عليه أحد . يلى ذلك الآيات المقدسة والأدعية فى صيغ إنشائية ومجازية، تجعلها مؤثرة على الأطراف جميعًا.

تاسعًا: تهدف الحكايات الغريبة بكل تحولاتها إلى «العظة والعبرة» لذلك تكرر الشخصيات التى تحمل غرابة وعجائبية فى حالها، وحكاياتها جملة تبدأ بها لشد الانتباه وتعليق حكم السامع حتى تنتهى من الحكاية كلها دون تدخل أو سؤال. وهى عبارة «حكاية كتبت على مآق البصر لتكون عبرة لمن اعتبر» وهى تكرار لعبارة شهرزاد التى تبدأ بها حكاياتها «بلغنى أيها الملك السعيد ذو الرأى الرشيد أن......» لتعطى سردها أهمية الإبلاغ دون تحمل أية مسئولية (وناقل الكفر ليس بكافر)، ثم إنها تصف السامع الأساسى لديها. وهدف الحكى له بأنه سعيد رشيد حتى لا يتهور أو ينقلب لحالة حزن تفضى به إلى التهور، وقتل شهرزاد، إنها تدلله.

عاشرًا: ولذلك لا ينام شهريار على خبر مؤسف بل لابد أن تنهى الحكاية (الليلة) دون أن تنغص عليه حياته ونومه اللذيذ فى حضنها كل ليلة... إنها تفتح له طاقات من الزمان والمكان والخبرة البشرية، وتشهد دنيازاد على ماتقول بل تحفز أختها وتشجعها على استكمال الحكاية الشعبية.

والسؤال هنا: هل كان شهريار مستوعبًا لما تحكيه شهرزاد أم أدخلته شهرزاد فى تفاصيل متداخلة لا تنتهى ليصعب عليه الربط فيستسلم للراوية دون هدف إلا الاستماع ومتعة الحكى والتركيز فى حكاية الليلة الواحدة، أو الربط بين ليالٍ متتالية فى حكاية لها فروعها وتنتظر النهاية؟

لذلك لاتضع شهرزاد نهاية واحدة. فهناك نهايات متعددة وعلى مستويات متعددة. تنهى واحدة فرعية منها، وتترك بقية من الحكاية الفرعية لليلة التالية، لينتظر شهريار ما تصنعه الأقدار. وفى سياق لا يمكنه فيه أن يخمن الحكاية أو النهاية.

وهى تعرض عليه مشاهد لملوك زال ملكهم، وسحر أبطل نفوذهم، وتقلبات زمان حولهم لأشخاص عاديين، لتخوفه من الغد. فيتأمل نفسه وملكه. وتستخدم شهرزاد هنا نفس

العناصر «الملك ـ الوزير ـ السياف ـ العسكر ـ العامة» في كل حكاية بل تعبر أحيانًا عن لفظ الملك بالسلطان، مما يعكس لنا أن الحكاية كتبت في عصور مختلفة.

حادى عشر: تحترف الحكايات بسبب عناصر مثل السحر والعكس وتقلبات الإنسان والقدر، تحترف اللعب بالزمن، زمن السرد، وزمن سرد الشخصية، وزمن حدوث السرد، وزمن بداية الحكى ونهايته. لذلك تكثر الشغرة الزمانية ونسبية الزمن فى علاقته بالمكان، وهذا ما يجعلنا نخبر فى سياقات الحكايات عن مرور ثلاث سنوات وخمس وعشرين وأكثر من ذلك أو أقل فى جملة واحدة، ولا تنس استخدام «الاستباق الزمنى» و«العودة للوراء» و«الوقفة» فى كل حكاية، وهو ما أشرنا إليه فى البداية.

كذلك نخطر بمستويات الزمان مع المكان عند دخول السراديب والقصور المسحورة التى تعزل عن زمن الناس فى الحياة اليومية. كذلك نرى نسبية الزمن عند تحول الإنسان عبر السحر إلى مخلوقات أخرى لاتحسب الزمان مثل حسابات البشر، كذلك يوقعنا السحر فى الانتقال المفاجئ عبر الزمان والمكان دون حسابات منطقية. إنها مشاهد غرائبية وعجائبية تمتع السامع وتعظه وتعلمه من خبرات البشرية الكثير.

ثانى عشر: نلاحظ فى القصة المتفرعة التى يشترك فى أحداثها أكثر من شخصية، أننا فى (حكاية الأصوات المتعددة) حيث تروى الشخصية من وجهة نظرها ما يحدث، وتروى الأخرى إما الحدث نفسه وإما بقية الأحداث لتكشف عن جوانب جديدة تستكمل الحكاية الأم المتولدة عنها.

لذلك حين تستكمل تقول شهرزاد وهى تشبه «حكاية كذا» تمهيدًا لليلة جديدة تبدأ فى ليلة الغد، وكما أسلفنا تخدم كلها الهدف العام، وهو تهذيب الملك القاتل وإشراك السامع فى القضية، إنها تسبح فى الزمان والمكان بلا حواجز.

ثالث عشر: نجد فى كل «حزمة من الحكايات» ابتداءً من الليلة العاشرة تحديدًا المكان (بغداد ـ البصرة)، ثم نجد ابتداءً من اليلة العشرين حكاية الوزير نورالدين مع شمس الدين أخيه. ونجد المكان (مصر ـ القدس ـ حلب) تقول شهرزاد فى نهاية الليلة التاسعة عشرة: «ثم إنه قبض على العبد واطلع به الخليفة فامر أن تؤرخ هذه الحكاية وتجعل سيرًا بين الناس فقال له جعفر: لا تعجب يا أمير المؤمنين من هذه القصة فما هى أعجب من حديث نورالدين مع أخيه شمس الدين فقال الخليفة: وأية حكاية أعجب من هذه الحكاية.......»، وهى عبارة تعنى اختيار الزمان والمكان، وتسيير بعض الحكايات بمرسوم عن الحكايات الأخرى، كما نلاحظ استخدام مصطلحات سردية متعددة بدلالات متوازية كما فى" حكاية ـ قصة ـ حديث ـ سيرة" ممايدل على تداخل أغراض هذه الأجناس الأدبية لدى منشئ ألف ليلة وليلة، ولدى المتلقى فى زمن الحكى الأول.

ثم نقرأ ما قاله جعفر لأمير المؤمنين الذى بدأ بقول جعفر على لسان شهرزاد باستخدام الحكى بضمير «الهو» تأكيدًا لفكرة «بلغنى» يقول:

«اعلم يا أمير المؤمنين أنه كان فى مصر سلطان صاحب عدل وإحسان وله وزير عاقل خبير له علم فى الأمور والتدبير، وكان شيخًا كبيرًا وله ولدان....».

وبذلك تنتقل المشاهد إلى مصر وماجاورها، بعدما كانت فى بغداد وما جاورها، ونشير هنا إلى الصفات الحميدة التى وصف بها سلطان مصر، ولايكون السلطان إلا بقرار من أمير المؤمنين بالطبع، وبدأنا نرى أنفسنا فى مجتمع التجار بعد أن رأينا سوق بغداد والبصرة فى حكاية الحمال والبنات.

ومن هنا تسير شهرزاد سيرًا محسوبًا بالتدريج الزمانى ثم التدريج السياسى، حيث تأتى مصر بعد العراق فى هذا الزمان، لكنها تضرب المثل وترتدى قناع السرد والحكى لتبلغ الملك السعيد بأن هناك ملوكًا عادلين وعاقلين وخبراء.

فلماذا لا يتحول شهريار الملك ليكون من هؤلاء أو على الأقل مثل هارون الرشيد أو سلطان مصر العادل؟ والسؤال هل كل حكاية كبيرة تستغرق عشر حكايات أو ما يقرب من ذلك؟ ألا يدل ذلك على خطة فنية فى البناء الضخم الذى يستغرق ألف ليلة وليلة، حيث لا يترك شيئًا من أمور الدنيا إلا ويتحدث عنه ويخرج بالعظة والعبرة.

رابع عشر: يقوم الشعر بوظائف فاعلة فى النص على راسها «التلخيص» إذ تتحول الحكاية إلى بضعة ابيات لابد للسارد العمدة أن يعلم تاثير الشعر على المتلقى، إذ لا يخرج نوع ادبى او كتابة فى هذا الزمان من تضمين الشعر لبث روح الحكمة، وقداسة الكلمة فى نفس السامع الذى يرى فى الشاعر شخصية غير عادية قابلة للتصديق، وصياغة العبارة البسيطة بدلالات الحكمة والموعظة.

وتتناثر مع الشعر طبعًا ايات من القران الكريم، وجمل ذات إيقاع تساعد على الحفظ والاستدلال بها فى المواقف المشابهة.

ولا ننسى أن كل ليلة وحكاية هى «مثل كنائى» و«قناع سردى» تختفى وراءه شهرزاد او السارد فى اى زمان.

(٤)

والجنس فى الف ليلة وليلة متنوع المستويات، ففيه الحلال (بالزواج) أو بطرق فقهية اجتماعية ترتبط بوجود ملك اليمين من الجوارى والوصيفات، وفيه الحرام (المرتبط بالتسلية واللهو وتقضية أوقات الفراغ بالليل بالذات)، كما تشير الف ليلة وليلة إلى تدخل قوى خارقة مثل الجنى والعفريت المسلم لمنع اغتصاب فتاة أو منع زواجها ممن لا تحبه، كما حدث مع ست الحسن والرجل الأحدب، والعفريت الذى حول الحرام إلى حلال وحفظ بكارتها حتى تزوجت ابن عمها الأمير الجميل.

كذلك ما حدث مع أنيس الجليس ومنعها من البيع فى السوق حتى لا تصل إلى عدو حبيبها ليهربا فى بغداد ويتزوجا تحت سمع وبصر هارون الرشيد.

وهذا يعنى أن جو الف ليلة وليلة الشعبى يرفض كل ماهو ضد رغبة المراة، ويقف مع حبيبها ورضاها حتى لو كانت العلاقة فى غير الزواج، او كانت للتسرى والتسلية كما حدث فى حكاية الحمال والبنات الأربعة.

ويفسر هذا الموقف لصالح الراوى العمدة المعتمد من الجماعة اعنى شهرزاد التى تقبل اية علاقة مع شهريار بشرط ان تشعر بالرضا والأمان، لذلك تخيفه بحكايات العفاريت التى تمنع زواج الجمال من القبح او تمنع الاغتصاب والعنوة خاصة فى موضوع فض البكارة التى تشدد عليها الحكايات وتستخدم كل القوى الخفية وكل قوى التخفى لدى الشخصية حتى لاتمس بسوء.

لذلك تؤكد الحكايات على خطورة المراة السوية الجميلة فى البيئة الفاسدة، كما تحذر من خطورة الإغواء بالمال والسلطة أو تلبية الاحتياجات، وتشير بعض الحكايات إلى خطورة «المراة العجوز» الخبيرة بالحياة، خبيثة النفس، لانها تغوى المراة السليمة او الساذجة، وتودى بها إلى الهلاك والخيانة، إنها علامات تحذير اجتماعية تصوغها شهرزاد، او صوت الشخصية المتحدثة او الراوية داخل الحكاية.

وتتطرق الف ليلة وليلة للجنس الشعبى الصريح بمعجمه الواضح الصريح الساخر، كما تحتوى حكايات كثيرة على مشاهد عرى للمراة والرجل على السواء، وتمزج الحكايات فى كثير من الأحيان بين الجنس الحلال والجنس الحرام وبين الطعام وشرب الخمر، إما لتخفيف وقعه إن كان حرامًا، او شجب اللذة التى تاتى بوسيط غير عادى.

ويصبح الجنس فى هذه الحالات موازيًا لكل العلاقات الاجتماعية، ويظهر هذا فى العناية بالتفاصيل والتكرار تاكيدًا على موقف ما بالرضا أو بالإدانة.

وعلى الناحية الأخرى تكثر الحكايات عن أصحاب العاهات الذين نتجت عاهاتهم بسبب ذنب اقترفوه أو بسبب عيب خلقى، أو بسبب مسخهم حيوانات اوحشرة أونبات أو جماد، ولكل له عظة وتخويف للمستمع الأساسى شهريار.

لذلك ترتبط الشخصية ذات العاهة أو المسخ أو التشوه بمعتقد شعبى يربط بين الشخصية وروح مستترة من ناحية وبين التعدى على المقدس والشرعى والمحظور دينيًا أو سياسيًا أو اجتماعيًا، وهى رسالة للمتعدى الأكبر شهريار، المتعدى على أثمن ما فى المراة بكارتها واثمن ما فى الإنسان روحه،التى هى ملك لخالقها سبحانه وتعالى، من هنا ترتبط فكرة إزهاق الروح بتحد المقدس وارتكاب الخطيئة، فَجُعِلَ القصاص «من قتل يقتل» و«أن النفس بالنفس والعين بالعين والانف بالانف والأذن بالأذن والسن بالسن والجروح قصاص» (سورة المائدة: اية ٤٥)، وهذه هى العاهات الخلقية التى تحتفى بها الف ليلة وليلة.

إنها حكايات تذيب الدين والأخلاق والمعتقد الشعبى فى بوتقة واحدة، تهدف إلى القصاص والعظة وتخويف من تعدى الحرمات، لإيقاف من لم يتعد الحرمات ليعرف جزاءه ونهايته، إنها مصائر الشخصيات يكتبها القدر من ناحية، وينفذها الإنسان من ناحية أخرى، بالصراحة أو بالتحايل.

ونلاحظ هنا أن تغاير مكان الحوادث (غير المحدد- بغداد ـ مصر ـ الصين ـ الشام ـ ....إلخ..) لم يغير من نوع الحكى؛ لأن الإنسان نفسه هو المتحرك بقضاياه.

وتركز الحكايات على سماحة الحاكم ونزوله لتقصى أحوال الرعية، ولهذا يتخفى هارون الرشيد صاحب أكبر حضور فى ألف ليلة وليلة، وينزل لدار البنات الثلاثة، وينزل فى حكاية أنيس الجليس....إلخ.... كما تشير ألف ليلة وليلة إلى بيئات مختلفة فى صدارتها بيئة «البلاط الملكى» وما فيه من تفاصيل الخير والشر، وبيئة الصيادين والتجار والحكماء، ثم السوقة..... وتدخل هذه البيئات فى بعضها البعض عبر وسائل الاستخفاء للهروب أو التجسس أو العودة للوطن، ولكن يأخذ الخليفة المقام الأسمى من التبجيل والاحترام والوصف بالقوة والعدل حتى حين يستمع إلى حكايات السوقة بكل ما فيها أحيانًا من رزالة إنسانية.

وقد تتحدد بعض التواريخ فى بعض الحكايات، لنعرف زمن الحكاية عن قصد الراوى الفرعى بعد أن تترك له شهرزاد العنان داخل الحكاية الإطار: ففى حكاية مزيِّن بغداد نرى «الأسطرلاب»؛ لأنه كان أهم آلات ضبط الوقت واحترام الزمن آنذاك، ليلفت نظرنا إلى ارتباط «الزمن بالقدر بالمسئولية».

الهوامش :

(١) اعتمد البحث على الليالى الخمسين الأولى، مؤكدًا على أن الخلية الواحدة من ألف ليلة، تظهر التماثل، والتشابه، والتكرار البنيوى واللغوى. ولكن البحث أشار إلى ليال أخرى.

(٢) سهير القلماوى، «**ألف ليلة وليلة**، دار المعارف، ١٩٧٨، ص١٩٩.

(٣) **نفسه**، ص ٢٩٩.

(٤) فدوى مالطى دوجلاس، «جسد المرأة ـ كلمة المرأة، الخطاب والجنس فى الكتابة العربية الإسلامية»، مجلة **فصول**، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع، ص ١٥٣.

(٥) سيلفيا بافل، «توالد السرد فى ألف ليلة وليلة»، **فصول**، مج ١٣، ع١، ص٤٨.

(٦) فاروق خورشيد، «الليالى والحضارة الإسلامية»، **فصول**، مج ١٣، ع١، ص١٤.

(٧) «التوراة سفر استير، أو هستير، منقذة بنات اليهود من القتل، فى أيام احشويروش».

(٨) ميخائيل باختين، «**أشكال الزمان والمكان فى الرواية**»، ترجمة يوس حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص٢٠.

(٩) عبد الفتاح كيليطو، «**الحكاية والتأويل ـ دراسات فى السرد العربى**»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.

الاحتفال بالسيدة العذراء فى مصر

العلاقة بين النص الشعبى والممارسات الاحتفالية

نموذج من مدينة سمنود

سوزان السعيد يوسف

مقدمة

تحتفل كل الكنائس فى مصر بذكرى دخول السيدة العذراء إلى مصر فى شهر (كهيك) القبطى ويسمى هذا الشهر بالشهر المريمى حيث تتلى الصلوات اليومية والمدائح من أجل السيدة العذراء، ولكن تحتفل كل بلدة على حدة فى التاريخ الذى وصلت فيه العذراء مريم إلى البلدة وأيضًا فى ذكرى إقامة كنيسة باسم السيدة العذراء فى كل مكان وصلت إليه، وتتحول هذه الاحتفالات إلى مهرجانات شعبية ترتبط بتاريخ المدينة أو القرية، حيث يفد إليها المؤمنون من سائر أنحاء مصر ومن جميع أنحاء العالم فى الاحتفال السنوى، وتتميز كل قرية أو مدينة بخصوصية فى المقتنيات التى ترتبط بالسيدة العذراء أو فى الأماكن الأثرية التى أقامت بها العذراء وعاصرت هذا الحدث المهم الذى ذكر فى العهد الجديد.

أهمية مصر

«من مصر دعوت ابنى» (متى ١٢:٥)

تميزت مصر فى الكتاب المقدس (العهد القديم ـ العهدالجديد) وأيضًا فى القرآن الكريم، باستضافة عدد كبير من الأنبياء (إبراهيم، يوسف، يعقوب، موسى، السيدة مريم وعيسى) فمصر كانت هى الملاذ الذى لجأت إليه الأم والطفل.



وقد تركت هذه الرحلة آثارًا عظيمة فى الفكر الإنسانى، وفى الثقافتين المسيحية والإسلامية فى مصر وفلسطين وأثيوبيا، وأنتجت مجموعة من الأعمال الأدبية الشعبية التى مزجت بين الحقيقة والخيال، كما عبر الفنان الشعبى عن هذه القصة فى

مجموعة من الأيقونات والأعمال الفنية والمنتجات المادية، ويعبر الإنسان البسيط عن أثر هذه الرحلة فى نفسه عن طريق العقائد والممارسات الشعبية.

وقد ربطت هذه الروايات الشعبية بين مصر وفلسطين والحبشة، وتطورت الروايات فى العصور المسيحية والإسلامية، وتغيرت جغرافية الدخول والخروج من مصر وتعرضت لتعديلات كثيرة، وأضيف إليها مواقع جديدة مع تطور الظروف الاقتصادية والسياسية عبر العصور، مما جعل من مصر أرضًا مقدسة أخرى مقابل فلسطين.

مصادر القصة

أولاً: إنجيل متى

تعتمد رواية الهروب إلى مصر، على ما جاء فى سفر متى الإصحاح الأول والثانى، وقد ذكرت القصة كالآتى:

حلم يوسف النجار (١:١٨-٢٤)

كانت السيدة مريم مخطوبة ليوسف النجار، وقبل أن يجتمعا وجدت حبلى من الروح القدس، وأراد يوسف ألا يشهر بها وأن يتركها سرًا. فجاء له ملاك الرب فى الحلم وأعلن له: **«هو ذا العذراء تحبل وتلد ابنًا ويدعون اسمه عمانويل الذى تفسيره الله معنا»** فتزوج يوسف من السيدة مريم، ولكنه لم يعرفها حتى ولدت ابنها البكر ودعا اسمه يسوع.

نبوءة المجوس (٢:١-١٢)

عندما ولد يسوع فى بيت لحم فى أيام هيرودس الملك جاء مجوس من الشرق إلى أورشليم وسألوا أين هو المولود ملك اليهود، لأنهم رأوا نجمة فى المشرق وجاءوا ليسجدوا له. وعندما علم هيرودس اضطرب وجمع الكهنة وسألهم عن مكان ميلاد المسيح فقالوا له فى بيت لحم، فدعا المجوس سرًا وتحقق منهم زمان النجم الذى ظهر، وأمرهم بالذهاب إلى بيت لحم للبحث عن الصبى، ولكن المجوس بعد أن رأوا الصبى وقدموا له الهدايا عادوا إلى بلادهم من طريق آخر.

حلم يوسف النجار (٢:١٣)

يظهر ملاك الرب ليوسف فى الحلم ويأمره بأن يأخذ الصبى وأمه ويهرب إلى مصر، وأن يظل بها حتى يخبره بموعد عودتهما إلى فلسطين مرة أخرى؛ لأن هيرودس يريد أن يقتل الطفل.



الذهاب إلى مصر (٢:١٤-١٥)

قام وأخذ الصبى وأمه وانصرف إلى مصر، وكان هناك إلى وفاة هيرودس لكى يتم ما قيل بالنبى القائل : **من مصر دعوت ابنى.**

حلم يوسف (٢:١٩-٢٣)

فلما مات هيرودس ظهر ملاك الرب فى الحلم ليوسف وأمره بالعودة إلى فلسطين، فقام وأخذ الصبى وأمه وعاد إلى فلسطين، ولكنه لم يعد إلى القدس بل إلى الجليل حيث سكنوا فى الناصرة؛ لأنه خاف من ابن هيرودس الذى تولى بعده حكم مدينة أورشليم، ولذلك يطلق على السيد المسيح الناصرى لأنه سكن مدينة الناصرة.

ثانيًا : الرواية فى سفر متى المزيف(*)

اختلفت الرواية فى الترجمة السبعينية عن الرواية الأصلية فى سفر متى وأضيفت إضافات جديدة إلى القصة، تتحدث عن الصعوبات التى واجهت رحلة العائلة المقدسة إلى مصر فى الإضافات التالية:

* الاستراحة أثناء الطريق فى مغارة وملاقاة التنانين.
* موكب الحيوانات المتوحشة.
* الوئام بين الحيوانات المتوحشة والحيونات الأليفة.
* الاستراحة الثانية ومعجزة النخلة والنبع.
* معجزة الطريق المختصر الذى دلهم عليه يسوع.
* دخول مدينة الأشمونيين، وسقوط الأصنام.
* إيمان حاكم مدينة الأشمونين(١).

ثالثًا : الرواية فى القرآن الكريم

ذكرت القصة فى القرآن الكريم بطريقة أخرى فقد اهتمت القصة القرآنية ببعض الحوادث التى ذكرت فى سورة آل عمران وفى سورة الأنبياء أهمها:

* ولادة مريم والمعجزات التى صاحبت ميلادها وحياتها.
* بشارة العذراء بميلاد السيد المسيح.
* معجزات النخلة.
* معجزات حديث الطفل فى المهد.

رابعًا: الرواية فى كتب التراث الإسلامى (القرن الثامن - القرن السابع عشر)

ذكرت الرواية فى الكثير من كتب التراث الإسلامى، فقد ذكرها الفارسى ورواها على لسان وهبة بن المنبه، كما ذكرها الثعالبى فى كتابة قصص الأنبياء، وقد بالغت هذه الروايات فى بعض الأحداث، وبعض المعجزات، وركزت على أحداث معينة من القصة، وأطالت بها، وربطت بين قصة مريم وعيسى، وقصة ميلاد إبراهيم عليه السلام، وقصة هاجر مع ابنها إسماعيل، وبين قدوم العائلة المقدسة إلى مصر وميلاد الرسول، ودخول الإسلام مصر. وتبدلت الأسماء إلى أسماء عربية، فالاسم يحيى يحل محل الاسم يوحنا المعمدانى، وتضاف بعض الشخصيات مثل المرأة العجوز أم يحيى، وتضاف المؤثرات الصوتية مثل صوت طائر العقعق الذى يرشد قافلة تعبر الصحراء إلى مكان مريم(٢).

خامسًا: الرواية الشعبية

كان الفن المسيحى فى بداية مراحله يستمد معظم موضوعاته من العهد القديم لأن قصص العهد القديم تقدم فى صورة مسلسل كامل الأجزاء مترامى الأحداث كما تفعل كتب التاريخ، فأصبحت مادة خصبة للتصوير، أو الحكى وكانت هناك موتيفات معينة تعتمد عليها الرواية الشعبية مثل:

(*) الأسفار المزيفة هى الأسفار التى أضيفت إلى الترجمة السبعينية عند ترجمة العهد الجديد إلى اللغة اليونانية، ولم يعترف بها الشرع الكنسى ورفضتها الكنيسة الأثينية وحرمت الاطلاع عليها فى القرن الرابع الميلادى، إلا أن هذه التحريمات لم تؤثر فى كنائس الطبيعة الواحدة، خاصة بعد انفصال الكنيسة الشرقية عن الكنيسة الغربية فى مجمع خلقونية عام ٤٥١م، ونقلت هذه الأسفار إلى السريانية وإلى العربية وإلى الحبشية فى الفترة ما بين القرن الرابع والتاسع الميلادى.

(١) يوسف فالنسى: **الهروب إلى مصر. رحلة العائلة المقدسة**. ترجمة هدى خزام، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى ٢٠٠٧، ص٢١.



(٢) الثعالبى : **قصص الأنبياء**.

* قصة صراع يعقوب مع الملاك، وقد أعطيا رمزًا مسيحيًا يعنى انتصار الإنسان على الشيطان.

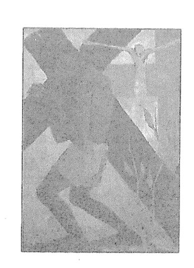
* التضحية بإسحاق الذى أصبح رمزًا للسيد المسيح الذى وضع نفسه على الصليب.

* اليا فى الصحراء مقابل أجون فى الحديقة.

* دنيال والعبريين الثلاثة فى النار .

* حزقيال فى المركبة أو مركبتين ترمزان للعهدين القديم والجديد.

* استير التى أصبحت رمزًا للعذراء مريم.



وظل مفهوم الخروج مرتبطًا فى الفكر المسيحى بالقصة التى تروى خروج موسى من مصر، حتى القرن الخامس الميلادى حيث تحولت موضوعات الرسم والحكايات الشعبية بالتدريج من قصص العهد القديم إلى قصص العهد الجديد، ففى القرن الثانى الميلادى دخلت إلى الثقافة المسيحية تأثيرات من المشنا(*) ومن الثقافة اليونانية(٣).

وفى القرن الخامس الميلادى تراجعت موضوعات العهد القديم وحل محلها موضوعات من الأناجيل، وكانت قصة هروب العائلة المقدسة إلى مصر من أهم تلك الموضوعات.

وازدهرت الرواية مع دخول الإسلام إلى مصر، وفى العصر العباسى تم نقل وترجمة الكثير من الآداب الشعبية من اللغات الهندية والفارسية والسريانية وقام الرهبان السريان بدور مهم فى هذه الترجمات، مما أثرى القصة وأمدها بأحداث جديدة، وفى العصر الفاطمى تطورت القصة بشكل جديد واتسعت الرقعة التى مرت بها رحلة العائلة المقدسة فى مصر، بسبب فقد الفاطميين السيطرة على القدس، وتحول طريق الحج من العريش عبر سيناء واستبدل بطريق النيل الذى يمر عبر قوص وأسوان.

وفى العصر الأيوبى تطورت القصة تطورات عظيمة بسبب الحروب الصليبية على مصر، فالرواية الشعبية جعلت من مصر أرضًا مقدسة أخرى مقابل القدس.

وتركز الرواية الشعبية على الزمن الذى أقامته العائلة المقدسة فى مصر وتجعله يتراوح بين أربع سنوات وسبع سنوات، فى حين أن التحقيق القبطى يجعل المدة سنة واحدة، والتحقيق الإسلامى يجعل المدة سنتان. كما تهتم الرواية الشعبية بالمدن التى أقامت بها العائلة المقدسة، وبعض الروايات تجعل الحبشة من الأماكن التى استقبلت العائلة المقدسة، وتجعل بحيرة تانا بالقرب من النيل الأزرق موقع أقامت به العائلة المقدسة(٤).

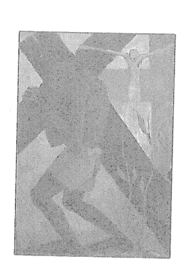
وأهم المدن التى ذكرتها الرواية الشعبية هى: الأشمونين التى تحطمت بها الأصنام عند دخول السيد المسيح إليها، والفسطاط حيث أقامت العائلة المقدسة فى كنيسة أبو سرجة، ومدينة المطرية وبئر الماء الذى اغتسل فيه السيد المسيح، وعين شمس ونمو نبات البلسم(**)، والمنيا حيث توجد كنيسة الكف التى تحمل أثر كف السيد المسيح، والبهنسا وتروى الحكايات عن بقاء السيد المسيح بها سبع سنوات، واللاهون التى تنافس البهنسا فى الروايات عن بقاء العائلة المقدسة بها.

(*) **المشنا** : مجموعة من الشرائع اليهودية المروية على الألسنة، والاسم بمعنى كرر وأعاد، وقد جمعت فى عهد الحاخام عقيبا وظلت تروى بطرق مختلفة حتى القرن الخامس ق.م حتى قام هليل بمحاولة تنظيمها فى أيام هيرودوتس الذى ولد المسيح فى زمانة وقسمها إلى ستة أجزاء وتم تدوينها فى عهد يهوذا هناسى.

(3) Gabriel Sivan: ***The Bible and Civilization, Kilter publishing,*** 1973, p.334.

(٤) **لوسيت فالنسى**: ص٢١.

(**) **البلسم**: وينتج من شجر البلسان ويبلغ طول الشجرة ذراع أو أكثر وعليها قشرتان العليا حمراء خفيفة والسفلى خضراء سميكة ويجنى دهنه بأن تخدش ساقه فيسيل على العود. شوقى عبد القوى: **التجارة بين مصر وأفريقيا فى عصر المماليك**: المجلس الأعلى للثقافة: ٢٠٠٠: ص١٠٥.



وعرفت جغرافية الهروب إلى مصر تعديلات أخرى فى القرنين التاسع عشر والعشرين، واحتفظت المواقع القديمة بأهميتها ولكن مسار الرحلة تمدد إلى الشمال واكتسب مواقع جديدة فى الدلتا وفى وادى النطرون، وتوغلت الرحلة فى الجنوب إلى ما وراء أسيوط وزاد عدد ملاجئ العائلة المقدسة فى القاهرة على وجه الخصوص وتجسدت الأماكن التى أقامت بها العائلة المقدسة فى بنايات أثرية اعتبرت معاصرة لدخول العائلة المقدسة إلى مصر.

ويحدد هذا المسار كالآتى:

خرجت العائلة المقدسة من العريش متجهة إلى مدينة الفرما ثم إلى تل بسطة ثم بلبيس ثم تعبر فرع دمياط إلى بلدة شحا، وتمر بالعديد من المدن فى محافظة الغربية، فتبقى بعض الوقت فى مدينة سمنود، وتمر بمدينة دقادوس، وفى كل الأماكن التى تمر بها العائلة المقدسة يبنى كنائس باسم السيدة العذراء تكريمًا لها، ثم تعبر فرع رشيد إلى وادى النطرون فقرية المطرية إحدى ضواحى القاهرة ثم حصن بابليون بمصر القديمة حيث مكثت فى الكهف الذى اقيم به كنيسة (برجيوس) او (ابو سرجة) فى القرن الرابع. ومن المعادى الحالية فى الجنوب من مصر القديمة استقلوا قاربًا إلى الصعيد ومروا بالبهنسا فجبل الطير المواجه لسمالوط، ثم بعيدًا إلى الجنوب حتى الأشمونين ثم ديروط فالغويصة حتى تورزقام حيث اقيم أخيرًا دير للسيدة العذراء وهو دير المحرق[٥].

(٥) سمير فوزى : **القديس مرقس**، ص ١٨-١٩.

الاحتفال فى سمنود

سمنود بلدة قديمة تقع فى محافظة الغربية، ومركزًا من مراكزها تقع على الشط الغربى لفرع دمياط، كانت قديمًا تسمى جدمنوتى أو جدمنوت أوسبنين، وكان فراعنة الأسرة الثلاثين من سمنود، وكلمة سمنود بمعنى (موجدة الإله) لأن أهل سمنود كانوا مهرة فى صناعة التماثيل.

وهى مسقط رأس المؤرخ المصرى مانيتون الذى نقل عنه الرومان تاريخ المصريين القدماء وكتب باللغة اليونانية تاريخ مصر، ولكن هذا التاريخ فقد ولم يبق منه إلا بعض أجزاء رواها من بعده المؤرخين[٦].

(٦) على مبارك: الجزء ١٢، ص١٢١-١٣٤.

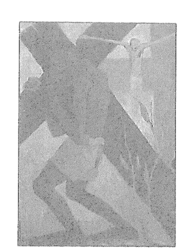
وفى العهد الرومانى انتشرت المسيحية فى سمنود انتشارًا عظيمًا وبنى بها كنيسة الشهيد جورجيوس، وكان مرسومًا بداخلها عذابات القديس العظيم مارجرجس، وكان بها كنيسة رئيس الملائكة ميخائيل، وكنيسة القديس مرقوريوس (أبو سيفين) وكنيسة ابو حرج وهى خاصة بالمالكيين وكانت خارج المدينة.

وكان بها كنيسة باسم الرسل من ضمن العجائب التى كانت بمصر ومن البطارقة الذين ينتمون إلى هذه البلدة البابا يوحنا السمنودى البطريق الأربعون، والبابا الرابع والخمسون، والأسقف الأنبا مينا أسقف تمى الأمديد، والأنبا مقار أسقف سمنود، والأنبا بطرس أسقف أبو صير (كانت رسامته عام ٧٥٠م) والأنبا يؤنس السمنودى الذى وضع السلم فى قواعد اللغة القبطية فى القرن الثالث عشر[٧].

(٧) مطرانية المحلة الكبرى: **حياة ومعجزات الفتى الشهيد ابانوب النهيسى**، المحلة الكبرى، الجزء الأول، ص ١٢.

وفى صدر الإسلام كانت من البلاد التى يذهب اليها العرب فى الزبيع لرعاية خيولهم بها، وفى أثناء الحملة الفرنسية على مصر اختيرت مركزًا للمديرية بدلاً من المحلة الكبرى لوقوعها على النيل وحسن موقعها وسهولة الحركة العسكرية بها، وكان بها اثنا عشر ألفًا من المسلمين، وخمسمائة من الاقباط، وعشرون من الأجانب[٨].

(٨) على مبارك: الجزء ١٢.



كنيسة العذراء والشهيد ابانوب

تنبع أهمية كنيسة العذراء والشهيد أبانوب إلى ارتباط هذه الكنيسة بقصة هروب العائلة المقدسة إلى مصر، فقد استقرت العائلة المقدسة فى مصر ثلاث سنوات ونصف، وكانت المحطة الرئيسية لهذه الرحلة العريش، ثم مدينة الفرما (تل بسطة) ثم عبرت فرع دمياط إلى بلدة سخا ثم استقرت فى سمنود بعض الوقت.

بنيت كنيسة السيدة العذراء والشهيد ابانوب مكان كنيسة قديمة كانت محاطة بسور دائرى وبها ستة عشر عمودًا من الرخام، وعندما دخلت العذراء مريم إلى سمنود اقامت فى هذه الكنيسة، فكانت كل أسرة فى سمنود تسرع لاستضافتها فى منزلها لنول البركة، ولكن السيدة العذراء شكرتهم، ونظر السيد المسيح إليها باسمًا، وقال لأمه: سوف يكون بهذه البلدة (بيعة) أى كنيسة مباركة باسمك، يذكر فيها اسمينا إلى الأبد. فبنيت كنيسة السيدة العذراء، ثم اطلق عليه كنيسة العذراء والشهيد ابانوب بعد نقل جسد القديس ابانوب داخل الكنيسة، واقيمت كنيسة العذراء فى المكان نفسه مكان الكنيسة القديمة ونقل إليها.

حامل الأيقونات القديم

وهو حامل أثرى عليه حيتين كبيرتين تحت الصليب، لكل منها جناحان يتجهان إلى الرقبة بمقدار شبر حتى إذا ما فرد الجناحان كان للحية شكل صليب، ولهما اربعة أرجل رمز الاناجيل الاربعة.

وأمام حامل الأيقونات يعلق بيض النعام رمزًا لرعاية السيد المسيح لمحبيه؛ لأن النعامة تضع بيضها دائمًا أمام أعينها.

الماجور المقدس

وهو ماجور كبير من الحجر الجرانيت، يقال إن السيدة العذراء عجنت به أثناء إقامتها فى الكنيسة، وهذا الماجور يوضع به ماء مصلى عليه، وتحدث ببركته معجزات كثيرة، فيعتقد أن الماء الذى يوضع فى هذا الماجور يتحول إلى زيت، ولذلك يتبارك به زوار الكنيسة فى الاحتفالات؛ لأن هذا الماجور يحفظ فى دولاب زجاجى يوضع فوق مبنى حجرى فى حوش الكنيسة، ولا يفتح إلا فى مناسبة الاحتفال، خاصة الاحتفال بدخول العائلة المقدسة إلى مصر، فى الرابع والعشرين من شهر بشنس، الذى يوافق أول يوليو فى كثير من الأحيان.

البئر المقدسة

يوجد داخل الكنيسة البئر المقدسة، وهى البئر التى كانت تشرب منه العائلة المقدسة، ويعتقد أن هذا الماء هو الماء الذى كانت تشرب منه العائلة المقدسة، ويعتقد أن له قدرة إعجازية فى شفاء الأمراض الخطيرة، وتروى آلاف القصص عن حالات شفاء من الفشل الكلوى، الشلل بعد الشرب أو غسيل الأرجل فى ماء هذه البئر.

أجساد الشهداء

يوجد داخل الكنيسة أربع انابيب فى كل أنبوبة عدد من أجساد الشهداء.



الأنبوبة الأولى

* يوجد بها جسد القديس أبانوب النهيسى، الذى تحتفل به الكنيسة فى اليوم الرابع والعشرين من شهر أفيف الذى يوافق ٣١ يوليو.

ويوجد جزء من جسد القديس بكنيسة أبو سيفين فى زفتى، والقديس أبانوب ولد فى قرية بالقرب من طلخا هى قرية نهيسة ودفن بها أيضًا، ثم نقل جسده إلى سمنود ووضع فى كنيسة ميخائيل جورج، وظل بها حتى عام ٩١٦م حتى نقله الأنبا يؤانس أسقف سمنود إلى كنيسة العذراء.

الأنبوبة الثانية

* جسد القديس موسى الأسود والقديس موسى الأبيض، وتحتفل بهما الكنيسة فى ٢٤ بؤونة.

* جسد القديس بطرس خاتم الشهداء، وتحتفل به الكنيسة فى ١٩ هاتور.

* جسد القديس مار جرجس الرومانى، وتحتفل به الكنيسة فى ٢٣ برمودة.

* جسد القديس مار جرجس المزاحم، وتحتفل به الكنيسة فى ١٩ بؤونة.

الأنبوبة الثالثة والرابعة

يوجد بها عظام ثمانية آلاف شهيد استشهدوا فى عصر دقلديانوس، ومن بينهم ألف شهيد استشهدوا فى يوم التاسع من شهر برمهات يوم استشهاد القديس أبانوب.

كرسى للمشلولين

وهذا الكرسى أهداه أحد المرضى إلى الكنيسة بعد أن تم شفاؤه ببركة السيدة العذراء والشهيد أبانوب.

يحتل الاحتفال بالسيدة العذراء أهمية عظيمة فى الفكر المصرى، ويذكر الأقباط السيدة العذراء فى القداسات اليومية، ويطلقون على شهر كيهك الشهر المريمى، ويرتل لها فى هذا الشهر فى الصلوات وتردد المياسير والتسابيح فى الصلوات للسيدة العذراء.

ومن أهم الاحتفالات الشعبية التى تقام للسيدة العذراء الاحتفال فى درنكة على بعد عشرة كيلو مترات من أسيوط، وهو من المواقع التى مرت بها العائلة المقدسة فى طريق عودتها إلى فلسطين حيث سكنت السيدة العذراء فى كنيسة المغارة.

كما يقام احتفال للعذراء فى كنيسة الزيتون ويسود الاعتقاد أن العذراء تظهر على قبة الكنيسة فى ملابس زرقاء، كما حدث عام ١٩٦٨ وفى كنيسة القديسة دميانة فى شبرا عام ١٩٨٧.

ويحتفل فى المطرية حيث توجد بئر البلسم التى يعتقد المصريون أن مريم العذراء غسلت به ثياب السيد المسيح، ولذلك يذهب إليه المصريون للتبارك بمائه خاصة فى عيد الشعانين[٩].

(٩) المقريزى: الجزء الثانى، ص٤٨٢.

تحتفل كنيسة سمنود بذكرى دخول العائلة المقدسة إلى مصر فى الرابع والعشرين من شهر بشنس الذى يوافق أول يوليو، وتحتفل أيضًا فى ذكرى نقل جسد

القديس ابانوب فى ٢١-٣١ يوليو، وفى هذه المناسبة يأتى الناس إلى الكنيسة من سائر انحاء مصر (من الصعيد ـ الدقهلية ـ الإسكندرية ـ المنوفية) ومن سائر البلاد خارج مصر ويبيتون فى حوش الكنيسة بجوار بئر الماء، وهم يعتقدون أن القديس أبانوب يظهر فى هذه المناسبة داخل الكنيسة فى شكل طبيب لمدة نصف ساعة، ويقوم بمعجزات شفاء، أو يظهر فى شكل طفل فقير شحاذ حافى القدمين، وأحيانًا يظهر للزوار فى الحلم أثناء نومهم فى حوش الكنيسة.

ويحرص الزوار على أخذ زيت من الكنيسة يستخدمونه فى العلاج بشفاعة العذراء مريم والقديس أبانوب، ويؤمنون أن هذا الزيت يشفى من الأمراض الخطيرة.

وتبدأ مراسم الاحتفال بوضع الحنوط على أيقونة السيدة العذراء وجسد القديس وإشعال الشموع حول مقصورة القديسة العذراء، ويتم زفة الأيقونة الخاصة بالقديسة فى الكنيسة وفى حوش الكنيسة، وفى أثناء ذلك يرددون التراتيل:

(إذا ربح الإنسان العالم كله وخسر نفسه،
فما هى هذه الحياة الباطلة،
القديسة السيدة العذراء والسيد ابانوب البتول،
اعترف بالمسيح امام مخالفى الناموس،
بذل نفسه للموت وجسده للنار،
وقبل عذابات عظيمة من اجل الله الحى،
ورفض عبادة الأصنام،
نال إكليل الشهادة السمائى من الملك المسيح،
وعد من الشهداء فى كورة الأحياء،
السلام لك أيها الشهيد الذى سفكت دمك على اسم المسيح الذى احبته نفسك،
اطلب من الرب عنا أيها الشهيد المجاهد القديس،
السيد ابانوب العظيم الحبيب ليغفر لنا خطايانا).

خاتمة

أولاً: أن التقاليد الشفهية لم تثبت أبدًا وأن الراوى لم ينقلها كما هى من بلد إلى آخر، بل اختلفت باختلاف الأداء، والاعتقاد أنه عند تدوين التقاليد تثبت النصوص ولا تخضع بعد ذلك إلا لتعديلات محدودة ولذلك اقترنت الوثيقة الخطية بنوع من التقديس للتقاليد. ولكن يجب العدول عن هذه النظريات، ففى الواقع عندما يبقى المكتوب مخطوطًا ويبقى المخطوط نادرًا، فإنه يبقى عرضة للتعديل الذى يمليه الإطار المؤسسى والتاريخى والعقائدى المصاحب لنسخ النصوص. وإن صح أن الكتابة تثبت ما ينتجه العرض الشفاهى وأن الإبداع الشفاهى يتميز بعدم الثبات، فإن النسخ المكتوبة أيضًا تقبل التغير أثناء الطباعة والتعديلات التى طرأت على النصوص المخطوطة، وبذلك يمكن الاستدلال إلى أى حقبة تنتمى العناصر المختلفة المكتوبة لنص ما.

ثانيًا: ساعدت ظروف عدة على تطوير النصوص حول قصة العائلة المقدسة فى مصر، منها:

ـ ترجمة نص الكتاب المقدس إلى اللغة اليونانية والسريانية والعربية والحبشية.

ـ عهد الاضطهاد المسيحى فى زمن الرومان.



- الترجمة من العلوم الأخرى والأدب الفارسى واليونانى ومن الترجمات السريانية خاصة فى زمن الدولة العباسية.

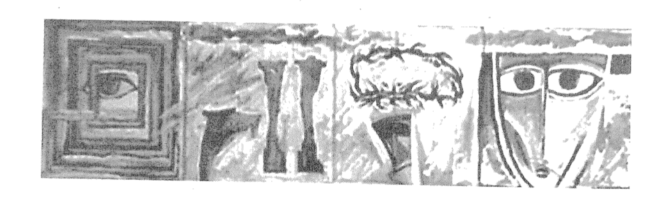
- فى العصر الفاطمى فقدت مصر سيطرتها على الشام ولم يعد الطريق التقليدى إلى الحج يمر بسيناء، واستبدل بطريق النيل الذى يمر عبر قوص وأسوان، وأصبح هذا الطريق الثانوى هو الطريق الرئيسى، وبقى على هذا الحال حتى بعد استعادة صلاح الدين سيطرته على فلسطين، ظلت منطقة شمال سيناء منطقة نفوذ أجنبى حتى سقوط أورشليم عام ١١٨٧، ولكن طريق سيناء لم يعد مهمًا وآمنًا حتى فى زمن حكم المماليك فى القرن الثانى عشر. وكان الحجاج المسيحيون يسلكون نفس طريق الحجاج المسلمين عبر وادى النيل.

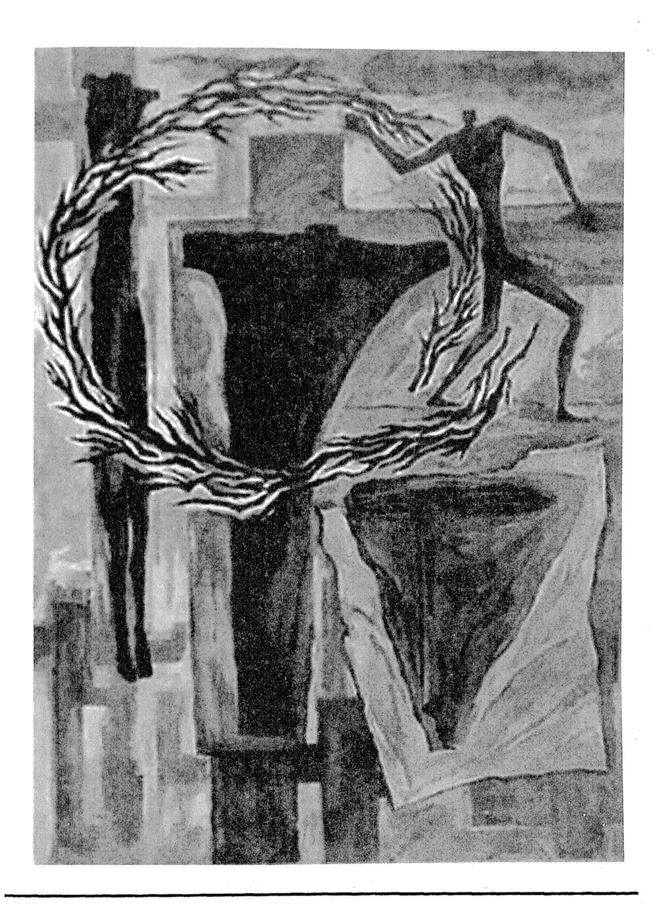
إعادة هيكلة المراكز الإقليمية المصطفة على امتداد النيل من الشمال إلى الجنوب، والرغبة فى خلق مراكز قوية بجوار العاصمة منذ عصرالفاطميين وحتى عصر المماليك من القرن الحادى عشر حتى القرن الرابع عشر.

ثالثًا: فى زمن الحروب الصليبية على مصر زاد الاهتمام بالمواقع التى مرت بها العائلة المقدسة بمصر لكى تصبح مصر فى مواجهة الغرب المسيحى، فبدأت الروايات الشعبية فى تضخيم ذكريات العائلة المقدسة فى مصر، وازدادت النصوص المتعلقة بالآثار المادية وترسيخ المعتقدات التى تستدعيها.

رابعًا: تحتل كنيسة سمنود مكانة مهمة فى المعتقدات المسيحية بسبب مكانة بلدة سمنود فقد كانت مقرًا للمطرانية منذ دخول المسيحية مصر. وبسبب موقعها على نهر النيل.

تحتوى كنيسة سمنود على عدد من الآثار ذات القيمة الاعتقادية العظيمة مثل الماجور الذى عجنت به السيدة العذراء، وأجساد الشهداء، وبئر الماء، كما أن الكنيسة تجمع بين السيدة العذراء والقديس أبانوب الذى يأتى لزيارته المسيحيون من سوريا ولبنان ومن إنجلترا ومن الولايات المتحدة لشهرته فى العلاج من الأمراض الخطيرة.





مغاصات اللؤلؤ فى الخليج

من خلال

مدونات الجغرافيين والرحالين المغاربة والأندلسيين

نواف عبد العزيز الجحمة(*)

(*) استاذ مساعد بكلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، الكويت.

يندرج موضوع مغاصات اللؤلؤ فى الخليج(١) خلال الفترة التى دون فيها الجغرافيين والرحالين المغاربة والأندلسيين فى تاريخ العصر الوسيط فى إطار السياق التجارى العام للخليج العربى، ويمكن تحديد بعض الجوانب المتحكمة فى هذا الإطار انطلاقًا من الثوابت التالية:

من حيث الموقع، فقد اتفق معظمهم على أن منطقة الخليج تعتبر من أهم المناطق الدولية التى يستخرج منها اللؤلؤ، وأن أجود أنواعه موجود بها، وأن شهرة المنطقة بإنتاجه كانت قديمة.

من جهة ثانية - أن مغاصات اللؤلؤ وتجارته هو المهنة الرئيسية للسكان الخليجيين ، والمصدر الأول للدخل فى هذه البلاد التى زاروها، فقد وُجدَ اهتمامًا خاصًا من أولئك الجغرافيين والرحالين ، فلم يكتفوا بالحديث عنه كمورد اقتصادى مهم للدولة ، ومصدر عمل للسكان ، بل وصفوا كيفية استخراجه ، والأماكن التى يوجد بها ، وتجارته ، ومواسمه ، وأدوات العمل ، والأشخاص الذين يعملون فيه .

وإذ نستحضر هذه الانطباعات والأفكار والمعلومات من خلال نصوصها، يجرى التشديد هنا - وكهدف منهجى - على أن قراءة الجغرافيين والرحالين لمغاصات اللؤلؤ فى الخليج، تتيح وعيًا للتاريخ الاقتصادى والاجتماعى فى تلك المدة التاريخية .

وهذا يعنى أن للمعلومات الجغرافية والرحلية سيولتها ومسالكها العالمية التى لا تحدها أعراف ولا جغرافيا سياسية ولا سياسات دول .

(١) عُرِفَ عن منطقة الخليج - والتى كانت تعرف بأسماء متعددة خلال العصور التاريخية المختلف - أنها موطن اللؤلؤ. وقد عرف الخليج بأسماء متعددة اطلقها عليه المؤرخون منها : البحر الكبير ، والبحر الأصفر ، وبحر شروق الشمس ، وبحر الكدانيين ، والبحر المالح ، وخليج فارس ، وخليج البصرة، وخليج القطيف، والخليج العربى. أما المنطقة فقد كانت تسمى أرض البحر. ابن منظور ، لسان العرب، دار المعارف ، القاهرة.





وبطبيعة الحال . فإن هذه الوضعية تفرض علينا أن نطرح تساؤلات عدة حول الموضوع:

ما حقيقة المعلومات الجغرافية والصور الرحلية التى رسمها الجغرافيون والرحالون الذين زاروا الخليج ؟ وما مدى صدقها وواقعيتها ؟ ولماذا أفرد الرحالة اهتمامًا زائدًا لمغاصات اللؤلؤ فى الخليج ؟ وهل اتفق الجغرافيون المشارقة والمغاربة على أهمية مغاصات اللؤلؤ فى الخليج على المستويين الإقليمى والدولى ؟ وما الدور البارز الذى لعبته فئة اجتماعية نشطة كفئة الغواصين من الناحية الاقتصادية ؟

تلك تساؤلات سنحاول أن نفتح النقاش فى شأنها من خلال محاور هذا البحث مبتغين تبين وجوه القوة والضعف فى عناصرها ومتحريين حدود الصدق والخطأ فى مضامينها .

أولاً : وصف مغاصات اللؤلؤ فى الخليج

فى محاولتنا هذه لبيان أن منطقة الخليج هى المكان الذى عرف بإنتاج اللؤلؤ والتجارة فيه منذ القدم[٢]، يتعرض لكتابات الرحالة والجغرافيون المغاربة فى الفترة التاريخية الوسيطة ، وهى فترة شهدت ازدهارًا لهذه المهنة فى المنطقة وأصبح اللؤلؤ خلالها السلعة الأولى التى تشكل المصدر الرئيسى لموارد المدن التى تقع على الخليج . نجد أن معظم الرحالة من المغاربة لم تحفل مدوناتهم بالكثير عن مغاصات اللؤلؤ فى الخليج ـ عدا القليل منهم ـ بالرغم من اختلاف الأزمنة والمراكز التجارية فى الشمال الشرقى للخليج (سيراف وقيس نموذجًا) ، بواقع أنه ليس كل من كتب عن مشاهداته فى مدونة للمغاصات قد وصل إلى الخليج لكنها تعد من النصوص الثمينة وخصوصًا فيما يتعلق بمغاصات اللؤلؤ وطرق الغوص ونظامه . فعلى الرغم من أن الجغرافى أبى عبيد البكرى (٤٨٧هـ / ١٠٤٤م)[٣] لم يرحل عن الأندلس وكان اعتماده على ما تهيأ له من المصادر المشرقية فى الخزائن الأندلسية ، إلا أن كتابته عن المغاصات وطرق الغوص كانت قريبة جدًا من الجغرافيين والرحالة الذين تجولوا فى الخليج. أما الجغرافى الشريف الإدريسى (٥٦٤هـ / ١١٦٩م) فقد صرح فى مستهل كتابه (نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق) أنه استفاد من مؤلفات سابقيه . إذ يقول فى ذلك: «لما اتسعت أعمال مملكته (رجار الثانى) وتزايدت همم أهل دولته وإطاعته البلاد الرومية ودخل أهلها تحت طاعته وسلطانه أحب أن يعرف كيفيات بلاده حقيقة ويقتلها يقينا وخبرة ويعلم حدودها ومسالكها برًا وبحرًا فى أى إقليم هى وما يخصها من البحار والخلجان الكائنة بها مع معرفة غيرها من البلاد والأقطار فى الأقاليم السبعة التى اتفق عليها المتكلمون وأثبتها فى الدفاتر الناقلون والمؤلفون وما لكل إقليم منها من قسم بلاد يحتوى عليه ويعد منه بطلب ما فى الكتب المؤلفة فى هذا الفن من علم ذلك كله مثل كتاب العجائب للمسعودى ، وكتاب أبى نصر الجيهانى ، وكتاب أبى القاسم عبيد الله خرداذبة ، وكتاب أحمد بن عمر العذرى ، وكتاب أبى القاسم محمد الحوقلى البغدادى ، وكتاب خاناخ بن خاقان الكيماكى ، وكتاب موسى بن قاسم القردى ، وكتاب أحمد بن يعقوب المعروف باليعقوبى ، وكتاب إسحاق بن الحسن المنجم ، وكتاب قدامة البصرى، وكتاب بطليموس الأقلودى ، وكتاب أرسيوس الأنطاكى»[٤].

(٢) قد ورد باللوحة رقم ٨٥ وهى من «أور» ومؤرخة ١٧٩٤ ق.م، وهى بشأن قرض من شيكلات من الفضة لشراء عيون السمك (اللؤلؤ) وبضائع أخرى إلى ديلمون وتؤكد اللوحة : أن اللؤلؤ أو «عيون السمك» من منتجات البحر فى ديلمون فى ذلك التاريخ ، وكانت «عيون السمك» اسمًا تجاريًا ذا شهرة فى القديم وحتى اليوم مجلة **«الوثيقة البحرينية»** ، العدد الثانى ، ص١٤١-١٤٥.

(٣) هو عبد الله بن عبد العزيز القرطبى ، أكبر جغرافى عرفته الأندلس ، له تآليف كثيرة فى الأدب والجغرافية ، أشهرها **«اللآلئ فى شرح الأمالى»**، وكتاب **«المسالك والممالك»**، وكتاب **«معجم ما استعجم»** رتبه على حروف الهجاء حسب ترتيب المغاربة ، وقد نشره مصطفى السقا ، ١٩٤٥م . كراتشكوفسكى ، **تاريخ الأدب الجغرافى**، ترجمة صلاح هاشم ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص٢٧٤ .

(٤) الشريف الإدريسى ، كتاب **نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق** ، عالم الكتب، ط١. بيروت ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ج ١، ص ٥-٦ . كراتشكوفسكى، **«تاريخ الأدب الجغرافى»** ، ص ٢٨٠. محمد المنوفى ، الشريف الإدريسى ، مجلة **دعوة الحق** ، السنة التاسعة ، العدد الثامن، ص٧٤-٨٥ .

ولم يكتف الإدريسى للقيام بعمله هذا أحسن قيام على المكتوب ، بل كان عليه أيضا أن يستفيد من أخبار الرحالة والتجار والحجاج فى السفن التى كانت ترسو بموانئ صقلية إلى جانب ما استطاع الحصول عليه من بيانات عن البلاد التى لم يزرها وذلك بفضل رعاية الملك رجار الثانى[٥]، وهذا يعنى أن تقارير المبعوثين من الرحالة والمصورين دقيقًا للغاية فى كل ما ارتبط بالمغاصات والغوص على اللؤلؤ فى منطقة الخليج ، فضلاً عن اعتماده على مؤلفات الجغرافيين الذين سبقوه ، وكذا اعتمادًا على ملاحظاته الشخصية وخبراته كرحالة وجغرافى وخرائطى بالنسبة للبلدان والأقاليم التى زارها[٦].

من جانب آخر؛ هناك رحالة أسهبوا فى وصف المغاصات وطرق الغوص فى الخليج بصورة جلية من أمثال بنيامين التطيلى الأندلسى (٥٦١هـ / ١١٦٣م)[٧] وابن بطوطة المغربى (٧٢٥هـ / ١٣٢٥م)[٨] وإن كانت الفترة بينهما بنحو (مائة وستين عامًا تقريبًا) ، إلا أن نصوصهما كانت فى غاية الدقة والأهمية .

فالرحالين اعتمدوا فى كتاباتهم على المعاينة أحيانًا ، وعن طريق الرواية أحيانًا أخرى كما اقتبسوا فقرات بل أحيانًا صفحات عن رحلات سابقة ، احتفظت المصادر بأسماء أصحابها وأحيانًا بمقتطفات عنها . وهذه الرحلات بمختلف مشاربها لا تقل أهمية فهى تزخر بمادة متنوعة عن العديد من الأماكن والمسالك المؤدية إليها ، وتتحدث عن الفئات المجتمعية وعاداتها.

* جغرافية المواضع

أقدم ما نجد من نصوص الجغرافيا الأندلسية حول مغاصات الخليج يرجع إلى القرن الخامس الهجرى (١١م) ومنها كتاب " المسالك والممالك "، لأبى عبيد البكرى . فقد جرى مجرى أهل عصره من أولئك الجغرافيين المشارقة ، فقد عنى بوصف موارد جزيرة العرب وعددها . وقد جاء ذكر مغاص اللؤلؤ كأحد أهم تلك المنتجات . يقول : «ومغاص اللؤلؤ فى بلاد خارك[٩]، وقطر وعمان[١٠] وسرنديب[١١] وغيرها من هذه البحار خاصة ، وغيرها من البحار لا لؤلؤ فيها ...»[١٢].

أما النص الثانى فذكره البكرى فى معرض ذكره للطريق من عمان إلى اليمن . قال : «من عمان إلى مسقط على الساحل ، ثم منه إلى سقطرى[١٣] ثم من هذه الجزيرة إلى موضع يقال له (معبث) به مغاص اللؤلؤ ..»[١٤].

وفى أوائل القرن السادس الهجرى (١٢م)، وصف الشريف الإدريسى مغاصات اللؤلؤ فى كتابه «نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق» فأضاف إلى ما نقله البكرى أشياء جديدة انفرد بها فقال: «وفى هذا البحر الفارسى جميع مغايص اللؤلؤ ، وأمكنته ، ثم إن أمكنته نحو من ثلثمائة مكان ، مقصودة كلها ، مشهورة بالغوص . ومغايص بحر فارس أكثر نفعًا وأمكن جودًا للطلب من سائر البحور الهندية واليمنية»[١٥] ثم يحدد المواقع: «صور[١٦] وقلهات[١٧] وصفها على ضفة البحر المالح ، وهما مدينتان صغيرتان لكنهما عامرتان ، وشربهما من الآبار . ويصاد بهاتين المدينتين اللؤلؤ قليلاً. وأن المحجمة[١٨] هو جبل عال على ضفة البحر ، ويمر فى شرقى غب الحشيش . وفى رأس المحجمة مغايص اللؤلؤ .

(٥) انظر إلى : نص الصفدى أورده السيد عبد العزيز سالم ، **التاريخ والمؤرخون العرب** ، دار النهضة العربية ، بيروت، ١٩٨١م ص ٢٠٨-٢٠٩، الشريف الإدريسى، **المصدر السابق**، ج ١، ص٦.

(٦) يقرر عبد الرحمن حميدة أن خبرة الإدريسى كجغرافى ورحالة أكثر ما ظهرت بوضوح فى أوصافة للمناطق الغربية من العالم المعروف فى عصره. انظر إلى : عبد الرحمن حميدة ، **اعلام الجغرافيين العرب**، دار الفكر ، الطبعة١ ، دمشق ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م ، ص ٣١٩ .

(٧) التطيلى ، بنيامين ، **رحلة ابن يونة إلى بلاد الشرق الإسلامى** ، ترجمها وعلق على حواشيها عزرا حداد ، ط٨، بيروت، دار ابن زيدون، ١٩٩٦م ، ص٧.

(٨) ابن بطوطة ، محمد بن عبد الله اللواتى الطنجى ، **تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار** ، ج ١، ٢، تحقيق عبد الهادى التازى، الرباط، الأكاديمية المغربية، ١٩٩٧م .

(٩) **خارك** : من مراكز الغوص الشهيرة ومن الجزر المعروفة لدى العرب قديمًا وهذا اسمها ويسميها (خارى) بالياء بدلاً من الكاف .

(١٠) **عمان** : اسم كورة عربية على ساحل بر اليمن والهند من شرقى هجر ويقول ابن ماسويه : «وقد يقع فى العمانى صدف يقال له خركوش وهو صدف طويل ، وإذا وقعت فيه الحبة كانت كبيرة نقية». ابن ماسويه ، **الجواهر وصفاتها**، ص٣٥،ياقوت الحموى ، **معجم البلدان**، ج ٤، ص ١٥٠.

(١١) تعد سواحل جزيرة سرنديب (سريلانكا) من المغاصات المهمة قديمًا وحديثًا، قال ابن الأثير: إن سرنديب جزائر كثيرة ، وفى هذه الجزائر مدن كثيرة .. وبهذه الجزائر مغاص الدر . ابن الأثير ، **تحفة العجائب** ، ق ٨٩. وأشار الإدريسى إلى أن سواحلها جميعًا بها مغائص اللؤلؤ الجيد النفيس الثمين ؛ الشريف الإدريسى ، **نزهه المشتاق** ، ١، ص ٣٤٩.

(١٢) البكرى، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز (٤١٠-٤٩٠هـ) ، **مخطوط لا له لى ، اسطنبول** ، رقم ٢١٤٤، ص ٣٤ .

«وقرية دما – وهى بالقرب من صحار – فإنها تكون فى الصيف كالمدينة العامرة، لأن بها مغاص اللؤلؤ الجيد جدًا . وهى مشهورة بجيد اللؤلؤ المستخرج منها»[19].

ويضيف الإدريسى ملاحظات أخرى فيتحدث عن جزيرة (أوال)[20] محددًا موضعها بأنها على مسيرة خمس مراحل من بر فارس ، وأربع مراحل من بر العرب، طولها ستة أميال وكذا عرضها ، وأن حاضرتها هى البحرين .وهى – كما يصفها – مدينة عامرة يسكنها غاصة اللؤلؤ ويصل إليها تجار اللؤلؤ من جميع أنحاء الأرض ، ومعهم الأموال ، ويقيمون بها شهورًا طويلة حتى يكون وقت الغوص[21].

ما ذكره الإدريسى يؤكد على تاريخانية شهرة لؤلؤ البحرين منذ قديم الزمان ، وأشير إليه فى سجلات الأشوريين قبل ٢٠٠٠ ق.م بعبارة (عيون الأسماك) الدلونية ، كما اشتهرت تايلوس وهو اسم قديم عرفت به البحرين بكميات اللؤلؤ الهائلة فى قاع بحارها ، واستطاعت البحرين أن يكون لها تأثير كبير على تجارة اللؤلؤ فى جميع أنحاء الخليج ، وحتى فترة أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين[22] هذا ويمتاز لؤلؤ البحرين بكبر حجمه ، وصفاء لونه ، وعدم تغيره .

وبعد الإدريسى زار أماكن مغاصات اللؤلؤ الرحالة بنيامين التطيلى وهو يهودى أندلسى زار الشرق الإسلامى فى أوائل النصف الثانى من القرن السادس الهجرى (١٢م) وقد كتب رحلته بالعبرية ، ووصف البلاد التى مر بها . وأصبحت رحلته مصدرًا للرحالة الغربيين الرواد ممن اتخذ وجهة الشرق ، وكذا لعلماء الآثار والمنقبين الذين توجهوا نفس الوجهة . ولا نغفل أنه تاجرًا وأنه يجمع إلى إلمامه بالتوارة والتلمود إلمامًا كافيًا بالاقتصاد وفنون التجارة، يذكر بنيامين مدينة القطيف[23] التى عرفت بمغاص اللؤلؤ . فاتخذته تجارة رائجة لها ، يقول: «وفيها أيضًا مغاص الجوهر المعروف بالدر[24] ففى الرابع والعشرين من شهر نيسان من كل عام ، تتساقط قطرات المطر الكبيرة على سطح الماء ، فيلتقطها المحار وينطبق عليها ويغوص فى قعر البحر ...»[25].

وشهادة بنيامين تؤيد ما ذكره الإدريسى من توافر اللؤلؤ فى الشمال الغربى للخليج، إلا أنه خصص مدينة القطيف دونما ذكر للمغاصات الأخرى ويقدم لنا إحصاء بعدد اليهود الذين كانوا فيها بنحو خمسة الاف يهودى . يبدو أن هذه الكثافة ترجع إلى نسبة الأرباح الطائلة من وراء صيد اللؤلؤ. هذا وقد اتفقت مصادر مشرقية (كتب الأحجار والجغرافية والرحلات) مع ما رواه بنيامين فيما يتعلق بذكر أصل اللؤلؤ– فعلى سبيل المثال لا الحصر : سليمان التاجر ، وأبو زيد السيرافى (أخبار الصين والهند) ، والمسعودى ، وعلى بن الحسين (مروج الذهب) ، وابن الأثير (تحفة العجائب وطرفة الغرائب) ، والتيفاشى ، وأحمد بن يوسف (أزهار الأفكار فى جواهر الأحجار)، والبيرونى (الجماهر فى معرفة الجواهر)، وابن الأكفانى (نخب الذخائر فى أحوال الجواهر) ، والقزوينى (عجائب المخلوقات)[26].

يبدو أن شيوع فكرة أصل اللؤلؤ الناشئ عن المطر (الخرافة الجميلة) جاءت من المدونات القديمة (الهنود واليونان والفرس) منذ القرن الثالث ق . م إلى العصور الوسطى .

ومع أن هذه الفكرة قد بدأ العلماء فى التخلى عنها ابتداء من القرنين (١٦–١٧م)، إلا أنها ظلت متداولة بين أوساط العامة إلى أوائل القرن العشرين.

(١٣) أهم مغاصات هذا البحر تقع بالقرب من جزيرتى سقطرة والمصيرة وبالقرب من عدن ، وتقع المصيرة قريبًا من ساحل عمان. أما سقطرة فهى إلى الجنوب الغربى منها فى داخل البحر. ويعتبر ما أورده ابن ماجد فى كتابه **الفوائد** من أوفى ما كتب عن تاريخ جزيرة سقطرة إلى أن ملكها البهرة ، ص ٣٠٣–٣٠٧؛ عبد الله الغنيم ، **اللؤلؤ**، ص ١٤١.

(١٤) البكرى، **الممالك والمسالك**، مخطوط لا له لى ، ق ٦.

(١٥) نقولا زيادة ، **الساحل الشرقى للجزيرة العربية فى القرن الرابع الهجرى** (١٠م) ملاحظات جغرافية واقتصادية ، بحوث مقدمة إلى مؤتمر دراسات شرق الجزيرة العربية، ج ١، ص ٢٦٥.

(١٦) صور : ميناء يقع فى نهاية جنوب عمان .. نور الدين السالمى ، **تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان** ، ج ١، ط ٥، ١٣٩٤/١٩٧٤م، ص ٣٦٠.

(١٧) علق ماركو بولو قائلاً : إن هذه المدينة تتوفر على ميناء جيد جدًا تصله من الهند طائفة من البضائع تباع فيه . كانت قلهات فى فترة من الزمن تابعة لأمراء هرمز . **رحلة ابن بطوطة** ، ج٢ ، ص ١٣٦، هامش ١٠٦، ١٠٧، وذكر ياقوت قلهات وأنها مدينة على ساحل البحر ترفأ إليها أكثر سفن الهند وقال إنها لصاحب هرمز. **معجم البلدان**، ٤، ١٦٨.

(١٨) والتصويب من الفوائد فى أصول علم البحر لابن ماجد ص ٢٦٥، وذكر أن رأس الحد يسمى رأس الجمجمة.

(١٩) نقولا زيادة ، «الساحل الشرقى للجزيرة العربية»، **مرجع سابق**، ص ٢٥٨.

(٢٠) Awall أو أوال الجزيرة الكبرى البحرين ففيها يجتمع تجار اللؤلؤ وبها وحولها عيون المياه العذبة التى ترتادها سفن الغوص خلال موسم الغوص الطويل.

(٢١) **المصدر نفسه**، ص ٢٦٦. الصادق محمد سليمان، اللؤلؤ فى الخليج تاريخ ثروة وثقافة، الدوحة، ١٩٩٨م، ص ٨٩.

(٢٢) **البحرين مركز مالى عالمى** – مؤسسة نقد البحرين – عبد الله خليفة الشملان ، **لؤلؤ البحرين** – أشكاله وأنواعه وطرق تقييمه ، مركز البحرين للدراسات والبحوث ، ص١. كريم العريض وصلاح المدنى، **من تراث البحرين الشعبى** ، ص ٨٣ .

والحقيقة العلمية؛ أن اللؤلؤ يتكون من جسم غريب أو ذرة رمل أو ما شابه ذلك، تدخل بداخل المحارة الصدفة ، فيتأذى الحيوان الرخو الذى يسكن داخل الصدفة فيدافع عن نفسه بأن يفرز مادة لؤلؤية تجعل ذلك الجسم الغريب أملسًا ناعمًا مستديرًا تقريبًا ، حتى لا تؤذيه حيث يكسوه الطبقات من إفرازه ، فتتكون من جراء ذلك لؤلؤة . وتكون جيدة على قوة إفراز الحيوان ، والحيوان نفسه بواسطة إفرازاته يجعل سطح المحارة لامعًا أملسًا . وهذا السطح اللامع هو الذى ساعد على تكون اللؤلؤ فيعطيها الضوء اللازم(٢٧).

وفى أوائل القرن الثامن الهجرى (١٤م) زار مغاصات اللؤلؤ فى الخليج رحالة مغربى ، هو ابن بطوطة ـ أشهر الرحالة ـ حدد فى مدونه «تحفة النظار» أماكن وجود اللؤلؤ ، والوقت الذى يبتدئ فيه مواسم استخراجه من البحر ، وتجارته : «ومغاص اللؤلؤ فيما سيراف والبحرين فى خور راكد مثل الوادى العظيم ، فإذا كان شهر إبريل وشهر مايو تأتى إليه القوارب الكثيرة فيها الغواصون وتجار فارس والبحرين والقطيف..»(٢٨).

هذه الرواية تؤكد أن ابن بطوطة ربما كان يعتمد فيها على حكاية للغير، فإنه أولاً لم يصادف موسم الغوص .. ثم إن موقع مغاص الجوهر لم يقع تحديده بوضوح ، إلا أن الخطوط العامة فى جغرافية مواضع المغاصات تتفق مع الجغرافيين لكن دقائقها تختلف عنها .

وعن تكون اللؤلؤ يقول : «.. ويفتح الصدف فيوجد فى أجوافها قطع لحم(٢٩) يقطع بحديده، فإذا باشرت الهواء جمدت فصارت جواهر»(٣٠).

ما ذكره ابن بطوطه يعد جانبًا من النزعة الإغرابية يقوم فى الحكى عن الأشياء العجيبة المشاهدة أو المسموعة، وتشكل مادة «تراثية شعبية»، وتأتى ضمن مداخل غير غريبة على المشاهدات ، وترتبط ارتباطا عضويًا بالأماكن التى يزورها .

ثانيًا : الغوص على اللؤلؤ(٣١): النظام والمهنة القديمة

من أوائل النصوص المتعلقة بكيفية الغوص فى كتابات الجغرافيين المغاربة ، ما جاء فى «المسالك والممالك» لأبى عبيد البكرى . يقول فى نصه : «الغاصة لا يتناولون شيئًا من اللحمان إلا السمك ، ولابد من شق أصول آذانهم لخروج النفس لأنهم يحملون على أنوفهم الذبل، وهو من ظهور السلاحف، ويجعل فى آذانهم قطن فيه دهن الماء ، ويعصرون من ذلك الدهن فى قعر البحر فيضىء ضياءً نيرًا ، ويطلون سوقهم وأيديهم بالسواد خوفًا من بلع دواب البحر لهم فتنفر من السواد، ويتصايحون صياح الكلاب فى قعر البحر فتنفرها أيضًا، وربما خرق الصوت البحر فيسمع . والغوص إنما يكون من أول نيسان (ابريل) إلى آخر أيلول (سبتمبر)(٣٢).

نلاحظ مرة أخرى اقتباس البكرى من المسعودى مع محاولته تحديث أو تتويم المعلومات بالنسبة لما ذكر المسعودى. وينبغى أن نقف قليلاً مع هذا النص المقتبس لما له من الأهمية فى وصف كيفية الغوص على اللؤلؤ، فالمسعودى قد جمع مادته بالمعاينة والمشاهدة، «تارة على متن البحر، وتارة على ظهر البر، مستعلمين بدافع الأمم بالمشاهدة، عارفين خواص الأقاليم بالمعاينة» على حد تعبيره(٣٣).

(٢٣) **القطيف** : هى ثغر صغير على شاطئ خليج البصرة مما يحاذى جزائر البحرين ، وقد أسهب الكثير من رحالى القرون الوسطى بذكر مغاص اللؤلؤ فى خليج البصرة ، وهى المغاص تكون فيما بين سيراف والبحرين . نقولا زيادة، **الجغرافية والرحلات عند العرب** ، ص ٢٣٧.

(٢٤) **الدرة** : اللؤلؤة العظيمة ،قال ابن دريد هو ما عظم من اللؤلؤ والجمع در ودرات ودرر . وكوكب درى ودرى ثابت مضىء . فأما درى فمنسوب إلى الدر. وقد ورد فى كتاب **الجماهر فى معرفة الجواهر** للبيرونى، ص ١٥٢ يقول : «فأما الدرة اليتيمة فقد أتى بها هشام بن عبد الملك .. ويقول إن وزنها ثلاثة مثاقيل حائزة جميع المحاسن الصفات، مدحرجة نقية رائقة رطبة من كثرة الماء» أما فى كتاب **نخب الذخائر فى أحوال الجواهر** لابن الأكفانى ص ٣٤، يقول: «بأنها أعظم ما وجد من اللؤلؤ وأنها لعبد الملك بن مروان وزنها ثلاثة مثاقيل».

(٢٥) بنيامين التطيلى الأندلسى، (٥٦١-٥٦٩هـ)، **رحلة ابن يونة الأندلسى**، ترجمها وعلق على حواشيها عزرا حداد، راجعها وضبطها وقدم لها رحاب عكاوى، دار ابن زيدون، ط١، ص ١٩٩٦م، ص١٦٤ .

(٢٦) انظر إلى : عبد الله يوسف الغنيم ، **كتاب اللؤلؤ**، الكويت ، ١٩٩٨، ص٦٧-٧٦، ص ٧٨-٩٥، سيف مرزوق الشملان ، **تاريخ الغوص على اللؤلؤ فى الكويت والخليج العربى** ، ج ١، ذات السلاسل، الكويت، ص ١٥٠-١٥٣.

(٢٧) سيف مرزوق الشملان ، **تاريخ الغوص على اللؤلؤ** ، ص١٥٢، عبد الله الغنيم ، **اللؤلؤ** ، ص ٧٧-٩٥.

(٢٨) ابن بطوطة، ابى عبد الله محمد ، **تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار** ،تحقيق عبد الهادى التازى، م٢، ١٩٩٧م، ص ١٤٧.

(٢٩) اللؤلؤ يتكون داخل الصدف واللحم يسمى عندنا (الخرط) ، والخرط هو الذى يكون اللؤلؤ . انظر إلى سيف الشملان، **تاريخ الغوص على اللؤلؤ** ، ج ١، ص ١٣٩.

(٣٠) **رحلة ابن بطوطة** ، ج ٢، ص ١٥٠.

وتبقى هناك ـ مع هذا ـ بعض التعليقات التى تستوقفنا حقًا :

ـ اعتماد تقنية السرد المتماسكة والمنسجمة ، والموهمة بواقعية هذه الظواهر العجائبية ، فالبكرى روى فى مدوناته ما نقله ، ولكن من دون تعليق على هذا الذى يرويه، وهذا يعنى أنه كان يصدق الذى يرويه ممن أخذ عنهم من الجغرافيين المشارقة (المسعودى نموذجًا).

فمثلاً الغاصة يشقون أصول آذانهم لخروج النفس لأنهم يحملون على أنوفهم الذبل (الفطام) أو ذلك الذين يتصايحون صياح الكلاب فى قعر البحر فتنفرها أيضًا، وربما خرق الصوت البحر فيسمع . مثل هذه الروايات لا يمكن للعقل أن يقبلها بسهولة، ويسلم بحقيقتها ، لأنها حكايات خارجة عن العادة والمنطق .

ومما تجدر الإشارة به أن أبى الريحان البيرونى (٤٤٠هـ) عقب على هذه الأقوال وبين بأنها غير جائزة ، وأنه إن جاز له إخراج الهواء من الأذن من أين له بالهواء الذى يتنفسه وهو فى وسط الماء ؟ ويذكر أن هذا الخبر من أساطير الحمقى وتسوق الغواصين على تجارهم حتى تواتر ذلك على حد قوله[٣٤].

ـ أما قوله: إن الغوص يكون فى أول نيسان (إبريل) إلى أيلول (سبتمبر) فهذا صحيح، فهو أوفق الأقوال أكدها البيرونى عن الكندى، لكن لا تعتبر تلك البداية عند أهل الخليج بداية رسمية للغوص؛ لأن البحر فى المغاصات الشمالية فى إبريل لا يزال باردًا.

ـ يبدو أن بداية الغوص فى أبريل يعد غوصًا اختياريًا يكون عادة قبل بداية (الموسم الرسمى) وهو ما يعرف (الخانجية) أو بعده ويسمى «الردة» و«الرديدة».

ـ وعندما يذكر أن الغاصة يجعلون فى آذانهم قطنًا فيه دهن يعصرون منه فى قعر البحر فيضىء ضياءً نيرًا ، فقد انتقد البيرونى وقال: إن هذا ليس مما تعرفه الغاصة لأنهم وهم يبصرون فى ماء البحر ويفتحون أجفانهم ولا تضر الملوحة بأحداقهم، ثم إن الزيت ليس فى ذاته ضوءًا، وأما قوله تعالى «يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار»[٣٥] فعلى سبيل المبالغة فى صفته بالصفاء والنقاء[٣٦]، فالأصل إذًا وهو أن الزيت يصب على سطح البحر فى المناطق قليلة العمق من أجل التخلص من عقد الماء التى تسببها الرياح والنظر إلى قاع البحر[٣٧].

ـ أما التعليق الأخير : وهو أن الغاصة يطلون سوقهم وأيديهم بالسواد خوفًا من بلع دواب البحر لهم، فغاصة الخليج المعاصرون استبدلوا بالطلاء ملابس خفيفة لونها أسود أو أزرق ولا يستعمل الأبيض خوفًا من سمك القرش، هذا ويلبس ذلك اللباس بشكل خاص إذا ما تكاثر فى منطقة الغوص قنديل البحر السام وقنافذ البحر ودجاجة البحر ، وهى من الأسماك التى تهاجم الغاصة[٣٨].

وننتقل إلى جغرافى يمثل لنا اتجاهًا آخر فى الملاحظة والوصف . كان وصف الشريف الإدريسى فى القرن السادس الهجرى (١٢م) للغوص على اللؤلؤ فى منطقة الخليج من الأوصاف الدقيقة لهذه المهنة الأصيلة وأقربها إلى ما كان عليه الغاصة الخليجيين حتى وقت قريب ، فهو أحد أولئك الذين تناولوا كل صغيرة وكبيرة فى موضوع الغوص. فهو يحدثنا أن جزيرة (أوال) بها مدينة كبيرة تسمى البحرين، ويصل إليها تجار اللؤلؤ من جميع أصقاع المعمورة ، ومعهم الأموال، ويقيمون شهورًا

(٣١) قال الأزهرى : «قال الليث: الغوص: الدخول تحت الماء، والغوص: موضع يخرج منه اللؤلؤ.. والغاصة مستخرجوه ، والهاجم على الشيء غائص، وزاد صاحب اللسان : والغواص الذى يغوص فى البحر على اللؤلؤ ، والغاصة مستخرجوه، وفعله الغياصة». ابن منظور ، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، بولاق ١٣٠٠هـ، ٨، ص ٣٢٩-٣٣٠.

(٣٢) البكرى ، **المسالك والممالك** ، مخطوط لا له لى ، ص ٣٤.

(٣٣) المسعودى ، على بن الحسين ، **مروج الذهب ومعادن الجوهر** ، تحقيق أسعد داغر . قم، ١٩٨٤م . وتحقيق محمد محى الدين عبد الحميد ، ط٤، القاهرة، ١٩٦٤م، ص ١٠ .

(٣٤) البيرونى، أبو الريحان محمد بن احمد، **الجماهر فى معرفة الجواهر** ، حيدر اباد، ١٣٥٥ هـ ، طبعة طهران ، تحقيق يوسف الهادى ١٩٩٥م، ص ١٤٥، عبد الله الغنيم ، اللؤلؤ ، ص ١٠١.

(٣٥) سورة النور ، آية (٣٥) .

(٣٦) البيرونى ، **الجماهر** ، ص ١٤٥.

(٣٧) عبد الله الغنيم ، **اللؤلؤ** ، ص ١٢٩.

(٣٨) احمد البشر الرومى، **معجم المصطلحات البحرية**، الكويت، ١٩٩٦م، ص ١١٢، ٢٣١، عبدالله الغنيم، **اللؤلؤ**، ص ١٣١، ١٣٢، ١٣٧، سيف الشملان، **تاريخ الغوص**، ص ١٣٧.

طويلة حتى يكون وقت الغوص . ثم ينتقل إلى النظام الذى بموجبه يتم استخدام الغاصة. «فيكترون (يؤجرون) الغاصة مقابل أسوام (أجور) معلومة ، تتفاضل على قدر تفاضل الغوص والأمانة»، ثم يحدد مواعيد الغوص ، التى هى بلاشك مواعيد الغوص الرئيسى (العود) . «ويكون الغوص فى أغشت (أغسطس) وشتنبر (سبتمبر)».

وفى وصفه المفصل لأحوال مهنة الغوص، يتحدث عن السفن التى يذهب عليها من يعملون فى هذه المهنة ، فقال : «(والدونج) أكبر من الزورق ، وفى إنشائه وطاء ويقطعها التجار أقسامًا فى كل دونج منها خمسة أقسام وستة ، وكل تاجر منهم لا يتعدى قسمه من المركب، وكل غواص له صاحب يتعاون به فى عمله ، وأجرته على خدمته أقل من أجرة الغطاس ويسمى هذا المعاون المصفى (السيب)».

«ويخرج الغواصون من هذه المدينة وهى جملة فى وقت خروجهم ومعهم دليل ماهر ولهم مواضع يعرفونها عيانًا بوجود صدف اللؤلؤ فيها ؛ لأن للصدف مراعى تجول فيها وتنتقل إليها وتخرج عنها فى وقت آخر إلى أمكنة أخرى معلومة بأعيانها . فإذا خرج الغواصون عن (آوال) تقدمهم الدليل والغواصون خلفه فى مراكبهم صفوفًا لا تتعدى جريه ، ولا تخرج عن طريقه فكلما مر الدليل بموضع من تلك المواضع التى يصاد بها صدف اللؤلؤ تنحى عن ثيابه وغطس فى البحر ونظر ، فإن وجد ما يرضيه خرج وأمر بحط قلاع دونجه وأرسى وحطت جميع المراكب حوله وأرست ، وانتدب كل غواص إلى غوصه ، وهذه المواضع يكون عمق الماء فيها من ثلاث قيم إلى قامتين فدونها» .

ثم يصف لنا الإدريسى عمل الغوص ، ونزوله للبحر ، والأدوات التى يحملها لتساعده فى عمله ، والمرات التى يغوصها .

يقول : «وصفة غوصهم أن الغواص يتجرد عن ثيابه ، ويبقى بسترة تستر عورته، لا غير ويضع فى أنفه الخلنجل وهو شمع مذاب بدهن الشيرج يسد به أنفه ، ويأخذ مع نفسه سكينًا ومشنة يجمع فيها ما يجده هناك من الصدف ، ومع كل غواص منهم حجر وزنه من ربع قنطار إلى ما نحوه مربوط بحبل رقيق وثيقًا ، فيدليه فى الماء مع جانب الدونج ويمسك الحبل صاحبه بيده إمساكًا وثيقًا ويتخلى الغواص بنفسه فى الماء فيجعل رجليه على الحجر ويمسك الحبل بيديه ، ثم يرسل صاحبه الحبل من يده دفعة واحدة فينزل الحجر مسرعًا حتى يصل قعر البحر ، والغائص عليه يمسك الحبل بيديه فإذا استقر فى قعر البحر ، نزل إلى قعر البحر وجلس وفتح عينيه فى الماء ونظر إلى ما أمامه وجمع ما وجد هناك من الصدف فى عجل وكر . فإن امتلأت مشنته (الديين) كان وإلا اندرج إلى ما قاربه والحجر لا يفارقه ولا يترك يده عن إمساك حبله ، فإن أدركه الغم كثيرًا صعد مع الحبل إلى وجه الماء واسترد نفسه حتى يستريح ويرجع إلى غوصه وطلبه ، فإذا امتلأت مشنته اجتذبها صاحبه من أعلى الدونج وفرغ المشنة مما فيها من الصدف فى قسمه من المركب وأعادها فى البحر إلى الغوص إن كان الصدف هناك كثيرًا ، وعلى قدر الوجود له يكون طلبه».



«فإذا تم الغواصون فى البحر مقدار ساعتين صعدوا ولبسوا ثيابهم وتدثروا وناموا . وانتدب المصفى (السيب) وهو صاحب الغوص فيشق ما معه من الصدف

والتاجر ينظر إليه حتى يأتى على آخره فيأخذه التاجر منه ويصره عند نفسه بعدد مكتوب».

«فإذا كان عند العصر انتدبوا إلى طعامهم فصنعوه وتعشوا وناموا ليلتهم إلى الصباح ، ثم يقومون وينظرون فى أغذية يأكلونها إلى أن يحين وقت الغوص فيتجردون ويغوصون ، هكذا كل يوم . وكلما فرغوا من مكان أفنوا صدفه انتقلوا إلى غيره ، ولا يزالون بهذا الحال إلى آخر أغشت ، ثم ينصرفون إلى جزيرة (أوال) فى الجمع الذين خرجوا فيه»(٣٩).

(٣٩) الشريف الإدريسى، نزهة المشتاق ، ١، ص ٣٨٧-٣٩٠.

من الملاحظ أن الصورة التنظيمية للغوص فى العصر الحديث تماثل ما ذكره الإدريسى عند حديثه عن الغوص فى آوال (البحرين) فمثلاً :

- الذهاب والعودة بإشراف الوالى الذى يشرف أيضًا على بيع اللؤلؤ (الغوص الرسمى) .

- أن لكل نوخذا غوص مجموعة من البحارة (غاصة وسيوب وهم الذين يسحبون الغائص ويراعونه خلال غوصه ويباشرون خدمة السفينة) .

- طريقة الغوص بالحجر كانت هى الطريقة الأساسية المتبعة .

- أن للصدف «راعى» تجول فيها وتنتقل إليها وتخرج عنها فى وقت آخر إلى أمكنة معلومة بأعيانها . ولا يعرف ذلك إلا الدليل الماهر .



هذا ولا ننسى أن نص الشريف الإدريسى عن أوال من أطول النصوص الجغرافية وأهمها . فالملاح أحمد بن ماجد يؤكد على صحة ما ذكره الإدريسى عن جزيرة «أوال».

- وهى الجزيرة الكبرى للبحْرين حاليًا - بقوله : «الجزيرة الثامنة ، وهى البحرين.. وتسمى «أوال» ، وفيها ثلاثمائة وستون قرية، وفيها الماء الحالى (العذب) من جملة نواحيها . وأعجب ما فيها مكان يقال له القصاصير»(٤٠).

(٤٠) احمد بن ماجد ، **الفوائد فى اصول علم البحر والقواعد** ، تحقيق إبراهيم خورى ، دمشق ، ١٩٧١م، ص ٣٠١.

لا شك أن الرحلة مع الإدريسى فى عالم الغوص على اللؤلؤ يجعلك تشعر بأنه لا فرق بين جغرافى ورحالة ، لأن كليهما يعتمد منهج وطريقة المشاهدة والوصف ، إضافة إلى المسموع والمكتوب . ثم إن الطريقة التى كتب بها عن هذا الموضوع يمكن أن تعكس لنا مدى اهتمام رجار الثانى ملك صقلية بمغاصات الخليج فى ذلك الوقت ، لربما أن جزيرة أوال البحرينية كانت محط أنظار الغرب فى تاريخ العصر الوسيط باعتبارها مركزًا تجاريًا كبيرًا لتجارة اللؤلؤ .

ونقفز الآن إلى القرن الثامن الهجرى (١٤م) لنرى شيخ الرحالين ابن بطوطة وهو يبدأ بوصف عمل الغوص ، والأدوات التى يستخدمها الغواصون ، والوقت الذى يستغرقه تحت الماء يقول فى نصه : «ويجعل الغواص على وجهه مهما أراد أن يغوص شيئًا يكسوه من عظم الغيلم ، وهو السلحفاة ، ويضع من هذا العظم أيضًا شكلاً شبه المقراض يشده على أنفه، ثم يربط حبلاً فى وسطه، ويغوص ويتفاوتون فى الصبر فى الماء ، فمنهم من يصبر الساعة والساعتين فما دون ذلك، فإذا وصل إلى قعر البحر يجد الصدف هناك فيما بين الأحجار الصغار مثبتًا، فى الرمل فيقتلعه بيده أو يقطعه بحديدة عنده معدة لذلك ويجعلها فى مخلاة جلد منوطة بعنقه فإذا

ضاق نفسه حرك الحبل ، فيحس به الرجل الممسك للحبل على الساحل فيرفعه إلى القارب فتؤخذ منه المخلاة ويفتح الصدف فيوجد فى أجوافها قطع لحم تقطع بحديدة، فإذا باشرت الهواء جمدت فصارت جواهر فيجمع جميعها من صغير وكبير فيأخذ السلطان خمسه، والباقى يشتريه التجار الحاضرون بتلك القوارب وأكثرهم يكون له الدين على الغواصين فيأخذ الجوهر فى دينه أوما وجب له ذلك»[41].

(٤١) رحلة ابن بطوطة ، ج ٢، ص ١٤٩، ١٥٠.

يقدم لنا ابن بطوطة هنا معلومات ينفرد بها ولربما قد أثارت حملات على الرحالة المغربى الذى لم يعرف المعلقون ما يقصد إليه - منها أن عمليات الغوص إلى قعر البحر تستمر الساعة والساعتين ، وينبغى أن نرجع لأبى الريحان البيرونى الذى عندما كان يتحدث عن وصف (جهاز الغوص) فى كتابه (الجماهر فى معرفة الجواهر) - يذكر أن أحد أهل بغداد أخبره أن الغواصين قد استحدثوا فى هذه الأيام طريقة للغوص زالت بها مشقة إمساك النفس، وتمكنوا من التردد فى البحر من الضحوة إلى العصر ما شاءوا وبحسب محبة المكرى إياهم وتوفره عليهم ، وهى آلة من جلود يدخلونها إلى أسفل صدورهم ثم يشدونها عن الشراسيف (وهى أطراف الأضلاع التى تشرف على الصدر) شدًا وثيقًا ، ثم يغوصون ويتنفسون فيها من الهواء الذى فى داخلها ، ولابد فى هذا من ثقل عظيم يجذبه من ذلك الهواء إلى أسفل ويمسكه فى القرار. ويتصل بتلك الآلة بإزاء الهامة بربخ (أنبوب) من جلد على هيئة الكم مستوثق من دروزه بالشمع والقير، وطوله بقدر عمق ما يغوص فيه ويوصل رأس البربخ بجفنة واسعة من ثقبة فى بأسفلها، ويعلق فى حافتها زق أو زقاق منفوخة يدوم بها طفوها فيجرى نفسه فى تجويف البرنج جذبًا وإرسالاً ما شاء مدة اللبث فى الماء ولو أيامًا. ويكون الثقل الراسب به أقل مقدارًا لحصول الطريق للهواء ينحصر به»[42].



(٤٢) البيرونى، **الجماهر**، ص ١٤٩، ١٥٠.

على أية حال، بالرغم من أنه لم ترد نصوص أخرى تؤيد استمرار هذه التجربة (استحداث طريقة فى الغوص زالت بها مشقة النفس) التى أشار إليها البيرونى ، وظلت طرق الغوص القديمة هى الشائعة فى منطقة الخليج إلى منتصف هذا القرن ، إلا أن كل هذا لا يقلل فى شىء من كون رحالتنا فتح لنا مجالاً للتحليل والدراسة تمس طرق الغوص على اللؤلؤ فى القرن الثامن الهجرى (١٤م) .

وابن بطوطة هو الذى أحاطنا علمًا بما كان يتصل بفرض الضريبة على اللؤلؤ الذى كان يتم استخراجه من مياه الخليج ، فهو لم يذكر أن سلطان هرمز قطب الدين[43] الذى تمكن من فرض سيطرته على المنطقة ، كان يأخذ خمس ما يستخرج من المغاصات التى كانت تقع فى دائرة نفوذه بين قيس وسيراف والبحرين[44]، وهنا يقدم لنا ابن بطوطة معلومة عن الضريبة التى كان يجمعها السلطان وهى خمس اللؤلؤ المستخرج ، وهى النسبة الشرعية لنصيب الدولة من الركاز: مما يستخرج من باطن الأرض ، وهذا خلاف ما حكاه ناصر خسرو علوى عام ٤٤٣هـ من أن سلاطين الحسا كانوا يأخذون نصف ما يستخرجه الغواصون من اللؤلؤ[45]. أما تجار اللؤلؤ فقد كانوا يقرضون رجال الغوص جزءًا من ثمن اللؤلؤ مقدمًا قبل موسم الغوص ، على أن يسدد الغواصون ما عليهم من دين فى موسم الغوص[46] من هذا يتضح أن اللؤلؤ الخليجى كان من النوع الثمين ، لذا كان يمثل دخلاً كبيرًا لميزانية الدولة التى كانت تقوم بتصديره إلى الخارج فى تلك المدة التاريخية.

(٤٣) قطب الدين تهمتن - شخصية منحدرة من أسرة كانت ذات نفوذ فى المنطقة ، احتل هرمز عام ٧١٩ هـ / ١٣١٩م، بمشاركة أخيه نظام الدين. ومن سنة ٧٣٠ هـ/ ١٣٣٠م اضاف إلى هذا جزيرة قيس التى تقع جنوب فارس، كما أضاف البحرين ومراسى القطيف وما شول. **رحلة ابن بطوطة**، ج ٢، ص ١٤١، هامش ١٢٦.

(٤٤) **المصدر نفسه** ، ص ١٤٧.

(٤٥) مجلة **الوثيقة** البحرينية ، العدد ٢٣، السبت١١ محرم ١٤١٤ يولية ١٩٩٣.

(٤٦) رحلة **ابن بطوطة** ، ج ٢، ص ١٥٠.

وفى الختام، يمكن القول إن الجغرافيين والرحالة المغاربة أمدوا المشتغلين بهذه الفترة من جغرافية مواضع المغاصات بمعلومات قيمة على قلتها، وهى معلومات لا تمكن من صياغة متتابعة الحلقات ومكتملة الجوانب. ومع ذلك فإن أهميتها ترجع إلى شهادات أصحابها .

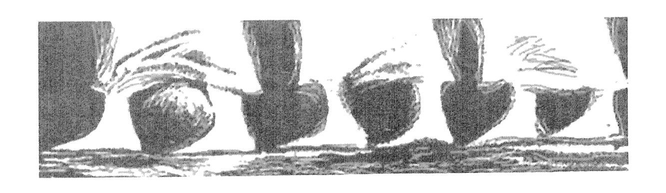
وهى معلومات يمكن الاطمئنان إليها على العموم، بعد تجريد درها من الصدف، باستثناء الأشياء العجيبة المشاهدة أو المسموعة ونكتفى فى هذا السياق بعنونه مضامين بعضها .

- الغاصة يشقون أصول آذانهم لخروج النفس لأنهم يحملون على أنوفهم الذبل .

- الغاصة يتصايحون صياح الكلاب فى قعر البحر، وربما خرق الصوت البحر فيسمع.

- مغاص الجوهر بين سيراف والبحرين، حيث يبقى الغواصون فى الماء ساعة أو ساعتين. وتثبت هذه المعلومات لكونها ممكنة الوقوع فى التاريخ، وتنسجم مع مسبباتها كما أنها لا تتناقض فيما بينها، ولأن مقابلتها مع باقى المصادر تضفى عليها مزيدًا من المصداقية - فضلاً عن ترجيح الدارسين لأهمية نصوص الجغرافيين والرحالة كمصدر مهم بالنسبة للمناخ التجارى بصفة خاصة للخليج وتبرز الأهمية من خلال المواضيع التالية:

وصف مغاصات اللؤلؤ التى زارها الرحالة.. والحديث عن جغرافية المواضع التى كانت تعرف نشاطًا تجاريًا مكثفًا.. والدور البارز الذى لعبته فئة اجتماعية نشطة، فئة الغاصة التى اعتبرت كفئة ليست ذات أهمية من الناحية التجارية. فهذا العرض يبين بشكل واضح مساهمتها الفعالة فى تنمية اقتصاديات الخليج العربى فى تاريخ العصر الوسيط.



فنون النار والكرنڤال والكوميديا في احتفالات المساء

إنريكي جارثيا سانتوس(*)
ترجمة: طلعت شاهين

(*) جامعة ميتشجان، آن أربور.

«الشخص فى اللاتينية يعنى المتنكر، أو خارج مظهره كرجل، متنكر على الخشبة، أو فى كثير من الأحيان يكون جزءًا منها، حيث يخفى وجهه كقناع أو تنكر، ومن خلال الخشبة يترجم أى شخصية تقوم بلاعب دور فى الحدث، كما على منصات الخطابة أو فى المسرح. ولهذا فإن هذا الشخص مثله مثل الممثل على الخشبة، وفى حوار عام».

(توماس هوبز ـ لفيزان ـ ١٦٥١)

إشارة هوبز تبين بطريقة واضحة الاهتمام بطبيعة المظهر فى القرن السادس عشر واحتمالية خطاه فى التعامل العام، فى الوقت الذى تلعب فيه دورًا حول التأمل فى احتمالية خطأ التأليف وخطورة استعادة ظاهريته مجددًا فى خطابه الشفهى الثابت بالكتابة. فالقناع واستخدامه الصحيح يهدف فى النهاية إلى التزييف، تحت نظرات الإدانة، وتكريم الطبيعة المتعددة للعرض المسرحى، وتعقيده الديناميكى الملىء بالحضور المتوالى(١). ومن وجهة نظر مماثلة، فإن النصائح المتواصلة والشكاوى المرة التى ألقاها خوان دى ثاباليتا فى دراسته «يوم الاحتفال فى المساء» قربت الناقد إلى رؤية المسرح الباروكى الذى يضع على المحك الكثير من الفرضيات عن الوحدة المثيرة، وتضيئه من ناحية فصوله الأكثر إشكالية، والأكثر إثارة فى الوقت نفسه، بداية من ممارساته المستمرة والمحددة(٢)، وتنبه كتاباته إلى ممارسات تبتعد عن الهدف اللذيذ للكوميديا، ومن خلالها يشوه لا محالة طبيعة عرضها على الخشبة من الناحية الجمالية الكرنڤالية التى تحطم أية علاقة هيراركية ثبتتها الممارسات المشتركة، وتثبتها سواء من خلال التفصيل الفظ كما مر خلال الوصف المر(٣). لكن فى الوقت نفسه، فإن كتابته تشكل هذا العرض للكرنڤال، وتخلع عنه خلاصته التعليمية والساخرة من وجهة نظر أخلاقية حزينة وتشاؤمية. وهدف هذه الصفحات سيكون فتح الحدود أمام تلك التحليلات عن ما هو كامن تحتها، بداية من نقطتين مهمتين زيارة «الفضولى» المجهول للمسرح والعرض المجنون للسيدات فى أحضانه ـ بهدف وضع جنون هذه الصفحات كشهادة على نسق يشارك فى جمالية اللفظ المعروف عن الخطاب الكرنڤالى.

عندما أدخل ميخائيل باختين فى منتصف هذا القرن من خلال دراسته «الثقافة الشعبية فى العصور الوسطى وعصر النهضة» فيما أطلق عليه هو «تضاريس السمو»،

فقد وضع الحدود بين ما هو مرتفع وما هو منخفض الذى يحدد عالمين متناقضين ولكنهما يغذيان الثقافة الأوروبية، هذا التحديد للعوالم المختلفة يوضحها لنا ثاباليتا من مناطق متناسقة ومحددة، يحركها المؤلف ككاتب مطلع على التراث الهجائى ـ الفظ[٤].. وتأكل تصرفاته وعاداته، عبر تمازج الفعل الدافع نحو الفظاظة، يشارك فى الانقسام الذى يعرضه علينا باختين فى تحليله للأدوات المدمرة أو المشوهة للواقع. تلك الشاعرية تصل إلى هدفها، إضافة إلى أنها لا تبتعد أبدا عن النماذج الواقعية، ولكن دون أن تتخلى عن المثالية فى شخصياتها (عدا ما تقدمه ألاعيبها المشوهة المبالغ فيها)[٥]. فى نسقه التآكلى، يقف ثاباليتا فى منتصف الطريق بين جماليات الصعلكة وما رسمه كيبيدو[٦] مشكلاً من جديد العديد من العناصر الآكلة للثقافة الشعبية لزمنه، والتى تبدأ من النكتة وحتى المرثية[٧]. يجب أن نحدد إذًا من أى شىء تتكون تلك «التضاريس السامية» لنبين بذلك كيف أن مؤلفنا يحول النوع الدرامى إلى كرنفال من خلال تحطيم كافة الحدود، عاكسًا هدفه، ولكن منهيًا بنقد بعيد عن الضحك، ويعرض فيه القليل من الكرنفال، ويفرض عليه رؤيته المؤكدة من خلال كتابته الأخلاقية.

بالنسبة لمايكل بريستول فإنه يرى أن «المسرح احتفال وسياسة، تماما كما هو أدب ـ فى جانبه الاحتفالى والنقدى لحاجات ومتطلبات الجمهور ـ [٨]، وهى نقطة الانطلاق التى ينطلق منها اهتمامنا بالإمكانيات التى يخلقها المسرح للتقدم والفعل، كنقد بناء يجسد قدرة الثقافة الشعبية على مقاومة تدخل وسيطرة أية تركيبة سلطوية. «كل احتفال يجمع الفردى مع الجماعى» يواصل بريستول كلامه، «يعيد المعرفة بالمشاعر التضامنية مع الأشخاص المستفيدين منه فى الوقت الحالى (..) فالمشاركون يخرجون من الروتينية فى العمل الإنتاجى والقواعد الاجتماعية المنظمة بمطالبهم المعبرة عن أصولهم الاجتماعية، يفصلون علاقاتهم ـ عن العمل اليومى (..) الأشكال المتعددة للرمزى وغير الرمزى المشكوك فيه»[٩]. من ناحية أخرى فإن الأداء اليومى لمناطق القوى التى يحددها بيير بوردو فى «قواعد الفن» أو الممارسة اليومية التى يحددها مايكل دى سيرتو فى «فنون النار»[١٠]، هو بالضبط النسيج الذى يجب أن نُخضعه للدراسة، لفهم مغزاه الكامن من خلال النسق الذى نحلله.

فالنسيج العاداتى لثاباليتا يدعونا، بالفعل، لتأمل الحياة المدريدية فى القرن السادس عشر من خلال رؤية بعيدة عن المثالية، ومركزة أكثر على التفاصيل الإعلامية. بالنسبة للخطاب الدينى، وللإعداد التجميلى، والانجذاب الحضرى، للصيد أو اللعب، يمكن إضافة مسارح الكوميديا بذائقاته ونوعياته المميزة فى التعايش (والتنافس) مع أدوات الترفيه الاحتفالية الأخرى.

اللوحات التى يقدمها لنا الكتاب تعطينا فكرة تقريبية لما كان يمكن أن يعنيه الذهاب ومشاهدة الكوميديا فى يوم أحد بالنسبة لسكان مدريد. فرسم العادات يصبح أكثر أدبية أكثر من أى شىء آخر، لكنه يترك، كما هو معتاد، هامشًا للسخرية والنقد فى عرض تلك الطقوس الاحتفالية[١١]. وكما أشرنا من قبل فى دراسة أخرى، نجد أنفسنا أمام مسرح بلا مسرح؛، لأنه لا شىء يروى لنا العرض فى حد ذاته، بل يقص علينا ما يعنيه كأداة ترفيه، وفرصة اجتماعية خلال ساعات محددة، مما قد يعنيه من دور للمرأة داخل مجتمع ضيق جدا[١٢]. إنه مسرح بلا مسرح لأنه ليس مهمًا فيه العرض فى هذا المكان، بل كل ما هو محيط بالاحتفال ومؤثر فيه بشكل سلبى، وكل ما يجرى فى خلفيات الخشبة بسحرها الغائب ومؤديه غير المقنعين. هذه أولى لوحاتنا، يجب علينا إعادة تركيب الدخول إلى مسرح هذه الشخصية ـ المرشد، تماما كما فى زيارتها السرية لغرف الملابس لمشاهدة الممثلات خلال استعدادتهن للاحتفال، فكلا اللحظتين تقدمان الفعل المسرحى قبل اكتماله وبعيدًا عن حدوده.

الدخول إلى مسرح الكوميديا الذى يسخر من الحراس يجعل «الفضولى» البطل يقف فى الإطار الذى يضعه ميتشيل دى ثيرتياو فى دراسته عن الممارسات اليومية. الرؤية التى تكشف قناع كتابة ثاباليتا تنطبق تماما على «ممارسات» يحاول أن يحصل منها على أكبر قدر من التركيبات المتراكمة، ومراقبة للسلطة: «تكتيك» يسخر من ضغوط كل «الاستراتيجيات» (دى ثيرتياو). حيلة دخوله خلسة حتى أحشاء المسرح نفسه، تكمل الملامح التى يضعها هذا الفرنسى عندما يصف العمل بأنه «تكتيك» متخذًا من العمل المنفصل والمؤقت (نقول حتى الخاطف) والانتهازى، ولكن العادى فى هذه المسيرة ترى فى ثاباليتا قيمة مضافة من الجفاء والرقابة: «قليلاً ما لم أكن يواجه

بعدم دفعه تذكرة الدخول التى لم يدفعها مقدمًا» (ص ٣٠٩)، ولكنه يستغل الفرصة ويخرج فائزًا مما يبدو خسارة، ليسخر من «الاستراتيجية» التى تتحدد فى هذه الحالة انطلاقًا من كل القواعد التى يجرى تطبيقها من أجل تقديم العرض المسرحى. رواية هذه المرحلة عن الكوميديا تقدم تفاصيل فى كيفية صناعة ذلك التكتيك المتواصلة والمترابطة ببعضها البعض، والنافذة ببراعة، وتضيف خبرة واعتيادًا على العمل.

اللحظة التالية فى هذه الرؤية التحتية والتخلى عن التنظيم تقوم على البحث عن المكان الذى يمكن من خلاله رؤية العرض. وشخصية ثاباليتا، التى تتزايد عدم شرعيتها أكثر من ذلك من خلال اللغة الجافة والنقدية التى يفرضها على رواية الأحداث، فيحتل أول مكان خال، وعندما يصل صاحبه يتفاوض معه حول إمكانية الحصول عليه من خلال اتفاق سريع (ص ٣١١)[١٣]. وعدم الخضوع لهذه العادة تعنى التمرد على صوت السلطة الذى يعتبر من الأشياء الخاصة بالكرنفال، والتى تأخذ مكانها خلال تلك الخطوات التى تبدأ معها العروض الكوميدية، عندما يأخذ القلق مأخذه بين الجمهور بسبب تأخر بداية العرض فى انتظار وصول ممثلى السلطات. فمن يقف تحت يتطاول على من هو فوق، ويسخر منه ويسخر من نفسه، بل قد يصل إلى حد أن الصالة تسمح لنفسها بإمكانية الاحتجاج عندما ينتظر الممثلون وصول شخصية مهمة: «لو توقف يعنى هذا.. لأنهم ينتظرون شخصية مهمة، لو لم يعطوها أهميتها، فإن هذا يثير حفيظة من أرسلها، فعلى الشعب أن ينتظر (ص ٣١٢). وحتى قبل بدء الكوميديا يمكن مشاهدة تصاعد معروف فى المراتب الاجتماعية فى العرض، وإن ثاباليتا نفسه يتولى إبرازها فى هذه الصورة للمسرح بدون مسرح.

الخطوة التالية فى تلك الخطوات تعرى تماما الممثلات أمام عينى «العاطل» الثاباليتينو. خلال مروقه المحظور فى الأماكن المخصصة لاستعدادات الممثلين، وعين مرشدنا «يعثر فيه على النساء تتعرى من ملابسها المنزلية وترتدى ملابس الكوميديانات، وبعضهن تكون فى أرق ملابسها الداخلية كما لو كانت ذاهبة للنوم.. هذا لا يمكن أن يحدث، إن تضييع كثير من التحفظ» (ص٣٠٩). والتقليل من الشأن تأتى من خلال الرؤية السفلية، من الوضع القلق، والجماليات التى تصل إلى ما لا نهاية، والذى يجب أن تكون عليه المرأة رغم كل شىء. والفصل، بالتالى، يضعنا فى موازاة واضحة فى العرض فى زمن الترفيه، وفى مواجهة مع زمن الصلاة الذى يحتل صفحات مهمة فى «يوم الاحتفال فى الصباح». والمسرح نشاط جاد جدًا، وفيه الكثير من التطرف الذى ينتج عنه الحضور الإجبارى فى يوم أحد: «هذه ليست طريقة حسنة لملاحظة الله فى يومه المقدس» (ص٣١١)، ويذكرنا المؤلف بمرارة: أن التوازى، على أى حال، يفرض نفسه على ثاباليتا: «والكنيسة خالية من الناس لا يحدث فيها مثل هذه المواقف المثيرة، لو ترفع عينيك إلى المذبح، سترى الكثير من صور القديسين، ينظرون إلى أنفسهم فى أماكنهم، وينظرون إلى أنفسهم فى التصاوير التى بقوا فيها مصورين، وتحولوا إلى أشكال حية من الفضيلة. فيتحول المعبد إلى مسرح، والمسرح إلى سماء، من لا يرى الكوميديا لا يفهم كثيرًا فى المسرح» (ص ٣١٧). هذه الإشارة تفيد هذا الانزعاج الذى يبدو من إهمال العقيدة من أجل ساعة ترفيه قليلة الفائدة. وكان حينها يجرى تصوير المرأة من وجهة نظر روتين يوم الأحد، ومن وجهة نظر مشاركتها فى الإعداد للاحتفال. فتكون نتيجة التأثير النهائى للكتابة، كما سنثبت فيما بعد، هو وصل العلاقة الساخرة فى تحويل طقس إلى طقس آخر. فما يبدو فى الظاهر، فإن ذهاب المرأة إلى الكنيسة فى الجزء الأول من الكتاب هو مسرح خالص، يتحول الآن بدقة وجدة عملية إلى تأدية طقس دينى: إن الذهاب إلى المسرح أيام الأحد مسألة مقدسة.

هذا التحرر من الأعمال المنزلية يسميها مايكل بريستول «العمل العبودى»، وهو توجه، كما أشار من قبل إميل دوركهايم (الأشكال البدائية للحياة الدينية)، يعمل فى تناغم اجتماعى، ومن وجهة نظر مشابهة (وتستلهم بريستول أيضًا)نجد أن روجر كاليوس، فى دراسته عن العنف والكرنفال (الإنسان والمقدس) يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يدافع عن وجود حظ طقوس كرنـ الية مطهرة. والاحتفال يستقبل على أنه زمن مقدس للحياة الاجتماعية يجرى فيه وقف العمل بالقواعد.

ويشير كاليوس أيضًا إلى ما يسميه «ilinx» يصبح شيئًا من الدوار أو الجنون[١٤]. حسن، كل هذه الآراء عن الانقطاع والدوار التى تقدم لنا صورة مسرح الكوميديا الذى أنجزه ثاباليتا منذ بداية تقديمه للفعل المسرحى، مرئية من داخل

حجراته الداخلية نفسها، ومن انقطاع السحر الذى يكمن فى عمل الممثل وفقره. والمسرح الذى يرسمه لنا فى الصفحات الأولى فى «يوم الاحتفال فى المساء» يفجر كل الحدود ويضع القارئ فى النقطة المحددة للانقطاع عن كل حلم: فى حياة الممثلين الصعبة، فى الجمهور الذى لا يدفع ثمن جلوسه على مقعده، والممثلة العارية التى تتأمل «الفضولى» الداخل، وفى الأخطار الدائمة حول إمكانية «فشل» العمل المسرحى بفعل الحراس، وعناصر السحر الدرامى، كما يشير كاليوس، ما هى إلا مجرد مجموعة من العمال.

فالممثل بالنسبة للفرنسى نوع من الجاسوس أو الهارب الذى يمارس عمله بشكل جاد، دون لعب، خلال هذا الفساد الفنى، من المهم والأساسى أن تكون هناك أداة روائية لشخص مثل «الفضولى» (أو «tricheur» حسب لغة كاليوس)؛ لأنه يصبح مرشداً للقارئ فى مسيرة تمحو الحدود وتقلل من حجم جماليات الفعل المسرحى.

وإذا ما تعلق الأمر بالقناع فإن السحر يختفى، ويدمر حلم الكرنفال، وعندما يعرى الفضولى الممثلات بنظرته، فإن الممثل الساخر يعود إلى الانضمام إلى مجموعات العمل العادية، بعيدا عن مساحة الامتياز التى تفرضها قوانين الحلم واللعب، وممثلة ثاباليتا توجد فى أسوأ حالاتها، لأنها لا توجد فى ملابسها المدنية العادية، بل فى منتصف الطريق بين شخصيتها وقناعها، دون أن تتمكن من السير باتجاه أى من الشخصيتين تحت سيطرة النظرة الفاحصة للفضولى الدخيل. هذا التحول، المعروض بشكل مزدوج بفضل كتابة ثاباليتا، فإنه بمجرد مغادرتها منطقة امتيازها المنتقص من كل سحره فعليها أن تعتاد على الطريق القصير فى المنتصف ما بين غرفة خلع الملابس والعودة إلى العالم الواقعى، إلى دورها المحدد لها كشخص عادى. كمواطن عادى، فى هذه الحالة، فإن التحول كان معلنا منذ بداية التحليلات الطويلة التى أجراها ثاباليتا (فإنسان المسرح فى النهاية) تصبح حياة الممثل الصعبة غير ذات قيمة، من خلال خطاب يعيده دائمًا إلى الحياة العادية وفقره الذى يطارده فى الوقت نفسه الذى تخونه فيه عندما يجرى الإعلان عنه.

وبالتالى، لا نتلقى فقط خطاطًا متوازنًا أو كاشفًا، بل إن المؤلف يجمع تلك الخطوات الأولى عن الحياة المسرحية من خلال خطاب موسوم بإشارات العنف الدرامى. فالواقعية والاحتمالية مرادفان للعنف، داخل هذا المسرح ويقدم الوجه الأكثر إظلامًا للحياة المسرحية:

«لو كان الأمر هو الإصرار، فإنه يكشف تلك الجبال من التصنع بالطريقة نفسها التى يعبرون بها عن قنوطهم، فالأجساد بشرية، كالأخرى تماما، والضربات تؤلمها كما تؤلم الأجساد الأخرى. فإذا كان فى الكوميديا خطوة تنازع فإن العارض الذى يكون دوره هذا على استعداد للتمرغ على الخشبة الغارقة فى البصاق، أو غارقة فى الطين أو المسامير سيئة التشرب والعصى المغروسة، دون أن يبدى ألمًا، كما لو كانت ملابسه مصنوعة من جلد مصقول» (ص٣١٣).

هذا الجزء يتضمن عناصر لها معناها، مثل تلك «المسامير» و«العصى» التى تذكر بالألم المصاحب لبعض الاستعراضات التى يعانى فيها الجسد (هنا يتمرغون فى البصاق) ويجرى ضرب ممثليها، أو فى الطين، الذى يلعب أيضا دورًا فى كرنـ ـالات العصور الوسطى، ويعود ليلعب حضورًا فى هذه الصورة كاشفًا عرى خشبة الكوميديا. يمكننا أن نؤكد أن تلك الأوصاف للممثل توجد على بعد خطوة واحدة من فلسفة الحشر التى حللها باختين كتناقض للدراسة (توجد بالتالى، مسافة ما بين هذا البصاق وهذا الطين والعربات - الخشبة المليئة بالمخلفات الحيوانية التى يصفها الاستخدام) على أى حال، إنها تلك الخطوات الأولية التى تنمحى معها الحدود الموضوعة فى الأرض والضرورية لقلب الاحتفال المسرحى ومساحة تقديمه.

«يجب على المرأة أن تذهب إلى الكوميديا يوم العيد، وهى عادة ما تقوم بعملها اليوم» (ص ٣١٧)، ويبدأ المؤلف بالتحذير: فالنساء «يأكلن أى شىء»، ويحتفظن بطعام الغداء لتناوله فى العشاء (ص٣١٧)، محطمًا بذلك تناسقًا منزليًا يحمل فى داخله إيقاعه الخاص وعاديته[١٥] من البداية يتحمل خطأ شبه مؤكد يقول إن المرأة فى ذهابها للمسرح يعتبر خطأ مرتبطًا بسرور غير لازم لها. ويعتبر تحطيمًا لما هو متناسق فى حياتها: فرواية الإبحار النسوى إلى مسرح الكوميديا يتضمن أيضا كل ما هو سيئ الصنع، أى ترك الأشياء غير مكتملة، فكل الأعمال التى تتوقف قبل إتمامها أو تنظمها. لكن أيضًا فإن دين المسرح

يفقد اكتماله منذ أول دخول قدر إليه، والذى ترى فيه النساء «شيئا كالجدرى المجنون، ونساء أخريات مجنونات مثلهن» (ص ٣١٧) وصفة «المجنون/المجنونة» (مع ميل إلى الغباء) تحتوى على تغير أنثروبولوجى من تفسير تبشيرى لـ « Stultite» طبقا لكارو باروخا، من يؤكد أنه «لا يجب أن ننسى أن فكرة نقصان المرأة للعقل يمكن أن يفترض أيضا نوعًا من حالات السعادة القديمة جدًا» (ص ٥١)، وأن الجسدية ترتبط بالضرورة بشىء من الجنون. على أى حال، نجد أنفسنا أن هناك هذا الطقس الذى يحتوى على سلسلة من القواعد غير المكتوبة كما لو كان الأمر يتعلق بالقداس الكنسى، على سبيل المثال، المكان الذى يجب الدخول إليه من المهم أن يكون لكى تشاهدن ويشاهدن[١٦]، وإن كان فى قلم ثاباليتا الانقلابى نجد نساءنا «تردن الترفيه بشىء يرينه ولا يجدن ما يرفههن به عنهن، لكن الاستراحة من السرعة التى عشن بها طوال الصباح يجعل المسرح مجرد ترفيه لهن»(ص٣١٨). السرعة، الغبطة، والاحتكاك بالأجساد.. عناصر أساسية فى هذا الربط بين ما هو جسدى وجنونى.

من ناحية أخرى، فإن دخول المسرح يتطلب عرضا من التضامن، فيصور لنا المؤلف النساء صائمات وبالتالى يحملن معهن المكسرات التى يوزعنها بشكل روتينى أو يتخذن وضع الرصانة العائلية المتكررة[١٧]. وبالأسلوب السريع نفسه الذى ينفذ به ثاباليتا مناورات حلاقه فى الصباح، يفصل الآن كل تلك طقوس الاستعدادات النسائية. والفضول نفسه والتطفل الذى يجرى فى القداس الكنسى يتحول الآن إلى فضول جاد يسهله الشكل المعمارى للمسرح (ص٣١٩)، ويستغله ثاباليتا لينتقد تلك الطريقة النساء الثرثارات[١٨].. وبمتابعة موضوعية متوازية نجد هناك طقسا متكاملا من الخيال الذى يُستخدم لممارسة كل هذا، وهكذا، «تلك النساء محكوم عليهن بالبقاء عرضة لهذا الرجل الفضولى ولتلك المرأة المتزوجة. وبالطبع ليس مستحبًا الحكم على مشتبه فيه قبل سماع دفاعه» (ص ٣٢٠)، ونفس التعرض للفضولى ووجهه الوسيم وطريقة هندامه، والذى يبدأ فى تجريب العابه مع النساء فى صحن المسرح، الجوع والصوم الذى يدفع إليه المسرح، يؤدى نتائجه، لكن لا أحد يترك مكانه الذى يتحول شيئًا فشيئًا إلى معاناة بسبب تراكم الناس بشكل كثيف.

لا يهم هنا التفرقة التى وضعها فيكتور تيرنر لأول مرة فى كتابه المعروف «أحلام، حقول، واستعارة» بين «التركيب الاجتماعى» و «الجماعات». هذا المصطلح الأخير، نقطة انطلاق دراسته «مشاهد وهوامش وأفكار: الرموز الدينية للجماعات» (ص ٢٣١- ٢٧١) من الكتاب نفسه، يشير إلى مشاركة عفوية ووقتية بملامح احتفالية تدفع مجتمعًا صغيرًا إلى إقامة الاحتفالات الطقسية، ويُدخل فيها أيضًا عنصر التضامن المؤقت. فى مواجهة فكرة «التركيب الاجتماعى» (نظام من القواعد المتماسكة المقبولة والشرعية)، والتى هى عنصرية بطبيعتها، أما فكرة «الجماعات» فهى متساوية ومحافظة على مستوى معين[١٩].. ولا يخفى أن ثاباليتا كان واعيًا لهذا العنصر المغذى الذى ينتج عن المرأة خلال التلاقى الحميم مع مجموعة من نوعها، فى هذه العلاقة بين الجمهور (هن) فإن مثل هذا المسرح له وجه، ومع القناع المثير للغموض يشتمها» (ص ٣١٢)، فى ملمحه العام فإن هذا القناع الوقتى الذى تمنحه المساحة الاحتفالية بكل ظواهره الواعية لأبطاله: «لا أحد ممن هناك يقول لهن بشكل غير عادل ما يمكن أن يُقال لهن فى الشارع دون خطورة كبيرة لانتقام منهن أو أن يقدموا إلى العدالة» (ص ٣١٢). إن القناع انقلابى، وبالتالى فهو التجريب الذى حافظ عليه طوال باقى الأسبوع.

فى حالتنا نحن نشاهد طقسًا من التضامن الأنثوى يشكك فى التراتب الاجتماعى داخل المسرح الكوميدى؛ لأنه يحطم الحدود التى تجزئ صحن المسرح، ليدخل العنف الرمزى فى إطار أوسع من المسرح (هذا الكسر للحدود المكنة يعتبر من ممارسات الجماعات التقليدية) وبهذا التسامح الوقتى، وهذا «الخروج على الفريق» فإن ناتالى زيمن ديفيز أطلقت عليه بشكل نبيه «معنى سيطرة القواعد» كمزيج من الفرض والتضامن بشكل بارز من وجهة نظر أنثروبولوجية. وهكذا، على سبيل المثال، يمكن خلق انتماء ووفاء عاطفى من خلال الكوميديا التى يجرى مشاركتها فى صحن المسرح، أو من خلال النميمة التى لا تصل أبدًا إلى أذنى العنصر الرجالى. لكن العنف ليس رمزياً فحسب، وثاباليتا يعتمد فى وجهة نظره هذه على معركة فى هذا المجال يمكنها أن تؤكد الممارسات غير المقبولة التى تخضع لها النساء عندما تذهبن إلى المسرح. يقوم بعض الشباب باختلاق معركة مع موظف شباك

التذاكر وفجأة تتحول النساء إلى ضحية تعانى من نتائج الضربات، داخل عنف شرعى له علاقة وطيدة بعادات الكرنفال، والتى لا ينقصها الدم الذى ينزف من أنف سيدة، بسبب «ضربة كوع ضربه إياها أحد المشاركين فى المشاجرة» (ص٣٢١)(٢٠). و«عندما تنتهى الكوميديا، يقص علينا ثاباليتا، إحدى النساء فقدت مفتاحها، والأخريات عدن إلى بيوتهن بإصابات ورضوض»(ص٣٢٣) وبشكل عام فإنه بالنسبة للجميع يعنى هذا معاناة عندما يتقرر المشاركة فى الطقوس التى تفرضها زيارة المسرح، ورغم ذلك فإنه يخلف حبًا ولذة تدعو إلى تكرارها. وبفضل هذا الإحساس بالانتماء يمكن الحصول على نوع من الاستجابة الجمعية والمجهولة ضد فرضيات منزلية (واجبات عائلية) وعامة (مراقبة الحرس أو المنظم) التى تقود فى نهاية المطاف إلى الإحساس الضرورى لإقامة الاحتفال بشكل عشوائى، واحتفالية كرنفالية.

إن هذا مسرح بلا مسرح، وثاباليتا من يعلمنا هذا من جديد من خلال لغته الساخرة وتقنياته التى تقلل كثيرًا من شأن هذا العمل (الحيوانية، والمبالغة والمجاز والاستهزائية والتحليل المدهش) وينتهى الاحتفال وينتهى معه فصل مثالى، لكن لم يحدثنا عن الكوميديا فى أية لحظة؛ لأن العرض كان مكانه من الناحية الأخرى من المكان، ولعب القناع دوره فى مكان آخر. فى الحقيقة أصبح العرض لا ضرورة له، لأننا نجد أنفسنا أمام أحداث تتكرر كل يوم أحد، ولهذا، لا يهم أن يكون سبب اللقاء هذا العرض، أو عرض آخر؛ لأن أياً منهم ستكون نتائجه مشابهة لما يحدث فى كل مرة، إذًا «كما لو لم توجد احتفالية أخرى فى العالم» (ص ٣٢٣). وأخيرًا، فإن ثاباليتا ككاتب جيد للكوميديا ما كان يريد أن يعترض على شىء هو غارق فيه، أو يمكن أن يضعه فى مواجهة مع الآخرين. فالعناوين والتفاصيل تصبح أكثر خصوبة. وليس جيدا المسرح الذى يمكن الشك فى قيمته، بل المهم هو جمهوره المقنع والمكشوف.

إن جملة هويز تعيدنا إلى البداية لعملنا، الذى يلعب فيه القناع دورًا مهمًا، والذى يعتبر بالنسبة لروجر كاليوس (اللعب والإنسان) حاملاً لقيم مسممة ومحررة فى الوقت نفسه. أما من ناحيتها خوليا كريستيفا، فقد كتبت أنه «القناع يجسد الزمن. ويتحول إلى شخصية الزمن، الذى ما أن يظهر، حتى يتوقف، فالزمن فى المشهد الكرنفالى لا وجود له، أو، لو تفضل، لا يوجد خيط زمنى متواصل بل هو مقياس كامل موجود هناك، فى وجوده الجمعى والمركز» (ص٢٣٣). لكن ثاباليتا يكسر هذا التواصل الزمنى مانحًا إحساسًا بوقتيته (مساء الاحتفال)، لواقعية احتفالية تمنع من موقع إعادة الكتابة لهذا أو ذلك الأحد. يحطم القناع ويستعيد الزمن وأركانه. يكسر السحر ويبقى الكتابة الكرنفالية (والمضادة للكرنفالية) لثاباليتا.

الهوامش :

(١) نوافق على أن الشكل المسرحى يعتبر شكلاً يتعايش بشكل شبه دائم مع أنواع أخرى دائمة الحضور، كما فى الفصول مما يمنحه القدرة التشخيص حسب فاكولت، على سبيل المثال، فإن جرين بالت، يعتبر فى دراساته عن المسرح الإليزابيثى. انظر، مايكل فاكولت، **معمارية المعرفة**، ترجمة، أوريلي جارثون ديل كامينو، **برشلونة القرن الحادى والعشرين**، ١٩٧٢.

(٢) تقاريت مثيرة أخرى عن هذا الجزء من العمل التى قام بها كل من بابيلوت وبيلار ديجانو، وإن لم تقم أى منها بتناول الموضوع من وجهة النظر تلك، انظر، فرانسواز بابيلوت، **يوم الاحتفال فى المساء لخوان ثاباليتا**، بوليتين هيسبانيك، ١٩٤١ ، ص ٣٠٦-٣٠٩.

(٣) من هذه الناحية فإن كارو باروخا: «يمنح بعض الأحداث الخاصة لبعض الاحتفالات معنى مزدوجًا، إيجابى وسلبى، يصبح هذا مرتبطًا بطقوس وثنية والتى يصبح فيها أيضًا الكوميدى والتراجيدى، واللذيذ والكريه، متحدان بشكل عجيب ». **الكرنفال، تحليل تاريخى ثقافى**، مدريد، ١٩٨٤، ص ١٥٥.

(٤) لدينا بعض الدراسات عن الاحتفال بالكرنفال فى إسبانيا فى زمن ثاباليتا، انظر، خوسيه ديليتو وبينويلا، **احبايل الكرنفال**، مدريد، اسباسا كالبى، ١٩٤٤، ص ٢٣-٢٩.

(٥) انظر، كنوع من استكمال المعلومات، أطروحة اليخاندرو باريديس، الاحتفال الانقلابية أو الانقلاب الاحتفالى: دون كيخوتى كتركيب

كـومـيـدى ـ سـاخـر للكرنـفـال البـاخـتـينى، ديسـيـرتيـشن إنتـرناشـيونال، ١٩٨٩، يرد على النظريات نفسها فيما يتعلق بدون كيخوته.

(٦) انظر، سى كوبياس، **خوان ثاباليتا والهدف الأخــلاقى من العــادات»** فى ذكــرى دون أغوستين ميارس كارلو، مدريد، ١٩٧٥، الجزء الثانى، ص ٤٩٧-٥٢٣.

(٧) للبحث بشكل كامل للمصادر التى استخدمها ثاباليتا، انظر، كـوبياس، **خـوان ثاباليـتـا**، ص٦٠-٦١.

(٨) مايكل بريستول، **الكرنفال والمسرح**، نيويورك، ميزن، ١٩٨٥، ص ٤.

(٩) **المصدر السابق**، ص ٢٩ـ٣١.

(١٠) استخدمنا النسخة الإنجليزية لهذا العمل والذى تمت ترجمته على أنه «ممارسة الحياة اليومية».

(١١) انظر، إليزابيث ب أوبتون، **خـوان ثاباليـتـا: عـاداتيـة العـصـر الذهبى**، نيـويورك، ١٩٨٩، وجيمس ستفنسن، **العاداتية وفكرة خوان ثاباليتا**، ١٩٦٦، ص ٥١٢-٥٢٠ .

(١٢) نحيل على دراساتنا: «من يقدم كتابًا يقدم أكثر، الكتابة والكرنفال الطقسى فى «يوم الاحتفال فى الصباح والمساء لخوان ثاباليتا» ١٦٦٠، مجلة **فقه اللغة الإسبانية**، ١٩٩٨، ص ٣٠٩ـ٣٢٥.

(١٣) انظر مارثيلين ديفور نيبه، **الحياة اليومية الإسبانية فى العصر الذهبى**، ستانفورد، الجامعة، ١٩٧٠، ص ١٣٦ـ١٣٧، التى يؤكد فيها على تلك الاستراتيجيات الهادفة إلى الخداع، وبالتالى تكون هناك إمكانية دفع تذكرة الدخول عدة مرات حتى يمكن الحصول على المقعد، وإن هذه العادة كانت منتشرة فى مسارح الكوميديا.

(١٤) كتاب كاليوس (باريس، جاليمار، ١٩٥٨) نقد لموضوع اللعب لجون هويزنجا، الذى تعتبر تفسيراته «طبيعة ومعنى اللعب»، فى دراسة عن **عناصر اللعب فى الثقافة**، نيويورك، ١٩٧٠، ص ١-٢٧، تعتبر ضرورية لاقترابنا من نقدنا.

(١٥) كان من العادة، كما يذكرنا ديفورتيو، **الحياة اليومية**.. ص ١٥٢. عندما تجرى الكوميديا الرئيسية فى منتصف النهار والخفيفة فى الليل، عن الحياة المدريدية فى تلك الفترة يقدم لنا معلومات موسعة وموثقة فى كتاب ديليتى وبينويلا.

(١٦) يقدم ثاباليتا نساء اربع يدخلن إلى المسرح «متدثرات» وهى عادة نسائية اغضبت كثيرًا من الأخلاقيين وحاولوا وضع قواعد لها دون أن يجدوا نجاحًا (**الحياة اليومية**.. ص١٥٩).

(١٧) انظر ديفورنيو، **الحياة اليومية** .. ص ١٣٧، حيث يفصل العادات السيئة التى تمارسها النساء بإلقاء المكسرات من أعلى وهى عادة قد انتقدها فرانثيسكو سانتوس فى كتابه **«نهار وليل مدريد»**.

(١٨) موضوع الفضول والثرثرة مصدر مهم لمعرفة تفاصيل الحياة المدريدية الخاصة جدًا.

(١٩) هذه النظرة يمكن رؤيتها من وجهة نظر أخرى يقدمها لنا بريستول: نظرًا للهدف الإحسانى للنوع المسرحى فى أماكن كثيرة من أوروبا، والتى توجه بعض دخولها للإنفاق على بعض المستشفيات (المعروف فى مدريد مثلا) فإن هذا يحدث فيما هو احتفالى وإدارى تقنى.

(٢٠) فى هذا المجال الاستشارة واجبة للاطلاع على شروح وضعها باختين عن أحد الأعمال المعروفة من «جارجانتيا وبانتيجريل» «وجرى ضربها أيضًا وخرج الدم من فمها، ومن أنفها، ومن أذنيها، ومن عينيها»، فى **«الثقافة الشعبية فى العصور الوسطى وعصر النهضة»**.





احتفالية شم النسيم بمدينة بورسعيد

مآثر إبراهيم محمد أبو عيش

مقدمة

إن للإنسان المصرى البسيط عطاء فنى وجمالى غاية فى الثراء فى جميع أنشطته الروحية والمادية. والباحثة هنا تحاول التعرف على جوانب الاحتفالات المصرية بعيد شم النسيم فى مدينة بورسعيد وتناول الخلفية الاجتماعية لهذا العيد هناك.وقد تم رصد عيد شم النسيم بالفعل عام ٢٠٠٧م، واعتمدت على البحث الميدانى إلى جانب المنهج التاريخى المكتبى مما ساعد فى الكشف عن معالم الشخصية البورسعيدية وخصائصها الفكرية من خلال البعد التاريخى والبعد الجغرافى والاجتماعى والثقافى.

موضوع الأعياد والاحتفالات الشعبية من الموضوعات المهمة لأنه يمثل جزءًا من نسق العادات والتقاليد الشعبية فى المجتمع المصرى. والمتأمل للأعياد والاحتفالات الشعبية يرى أن احتفال شعب ما بمناسبة ما يعد رمزًا لمدى أهمية وعمق هذه المناسبة فى حياة أفراده. وتغييرها أو إلغائها يعد من الأمور التى يجب التوقف عندها للرصد والتحليل لمعرفة الشكل المعاصر للاحتفالية. وقد ذكر د.زكى نجيب محمود أن هناك قيمًا من التراث تستحق البقاء، فليس المقصود بمحاكاة الأواخر للأوائل الا ندع مجالاً للإبداع، وللإرادة الحرة أن تختار لتقع عليها تبعة اختيارها. فحين نوصى المعاصرين بأن يترسموا فى سيرهم خطى السالفين فإننا ندعو إلى إحياء تراث الآباء ليسرى فى حياتنا الحاضرة وأن نتلمس لأنفسنا طريقًا نجمع فيه بين القديم والجديد بين الموروث والمعاصر، ليس المقصود بهذا أن نتوهم بأن حياة العصر يمكن أن تصب بحذافيرها فى قوالب السالفين. لكننا إذا ما طالبنا انفسنا بإحياء الماضى إحياءً يسرى فى جسم الحياة الحاضرة فمن حيث الاتجاه لا فى خطوات السير، محاكاة فى الموقف لا فى مادة المشكلات وأساليب حلها، محاكاة فى النظرة لا فى تفصيلات ما يقع عليه البصر، محاكاة فى الإبداع لكل ما هو أصيل مثلما كان الأسلاف يبدعون دون أن تكون الثمرة المستحدثة هى نفسها التى استحدثها القديم محاكاة فى القيم التى يقاس عليها ما يصح وما لا يصح. والقيم كثيرة - ولا يزال الكلام للدكتور زكى نجيب محمود - تلك التى كانت تنظم حياة أسلافنا فكرًا وسلوكًا والتى يمكن أن نستعيرها لحياتنا المعاصرة لتكون هى الحلقة الرابطة بين ماض وحاضر [1].

نبذة مختصرة عن نشأة مدينة بورسعيد

«تعتبر بورسعيد مدينة قديمة نوعًا ما ولكنها ليست فى عراقة مدن مصر الأخرى. فقد تم بناء بورسعيد عند حفر قناة السويس عام ١٨٥٩م وسميت بهذا الاسم نسبة إلى الخديو سعيد الذى منح حق الامتياز إلى فرديناند دى ليسبس. وكانت بورسعيد مدينة متعددة الثقافات حتى عام ١٩٥٦م، حيث لعبت دورًا فى إثراء الحركة الثقافية فقد كان يتعايش فيها مصريون وعرب ويونانيون وقبارصة ومالطيون وشوام.

وقد عاشت مدينة بورسعيد ثلاثة حروب ضارية وبرغم التدمير الذى تعرضت له المدينة إلا أنها لا تزال تحمل الطابع الفرنسى لمنشآتها التى كانت قد شيدتها شركة قناة السويس. فالزائر للمدينة سواء فى الحى الأوروبى شرق المدينة أو الحى العربى فى غربها يجد تراثًا متجانسًا وفريدًا للعمارة.

كانت البيئة صحراوية فى هذه المنطقة كما أن بقعة الأرض التى تقع على الحد الذى سيتم فيه حفر قناة السويس فيما بعد على البحر المتوسط ما هى إلا لسان رملى ضيق يمتد بين البحر وبحيرة المنزلة، وعند هذه النقطة بالتحديد قرر فرديناند دى ليسبس أن تصب فيها القناة فى البحر المتوسط. وكانت هناك صعوبة رسو السفن بالقرب من هذا الموقع وبمحض الصدفة تم اكتشاف صخرة وحيدة تكاد تبرز من سطح الماء على بعد بضع مئات من الأمتار من الشاطئ فزودت الصخرة برصيف خشبى عائم يساعد المراكب على الرسو وسرعان ما أصبح هناك مرفأ تم صناعته فى البداية من الخشب وأصبحت هذه الصخرة هى قلب بورسعيد النابض بالحركة حيث شيد بعد ذلك بأربعين عامًا تمثال دى ليسبس.

وكان سكان المدينة فى البداية هم عمال موقع الحفر ومن جنسيات مختلفة. كانوا يسكنون الخيام الجماعية، ثم تحولت هذه الخيام إلى ثكنات شيدت من الخشب بمحاذاة الشاطئ.

وفى عام ١٨٦٠م، أصبحت بورسعيد تضم المحال التجارية وورشة للنجارة الآلية وورشًا أخرى تخدم أغراض المجتمع الجديد، ثم تزامن هذا مع تجمع بعض الفلاحين الذين نزحوا من المناطق المحيطة لممارسة المهن الصغيرة المختلفة مكونين ضاحية تقع بمحاذاة الشاطئ على بعد بضع مئات من الأمتار خارج المدينة أطلق عليها اسم «جميلة» والتى أصبحت فيما بعد متنزهًا لسكان المدينة.

لم يتبق شيئًا من مدينة بورسعيد الأولى سوى المنارة فقط والتى اعتبرت فى عصرها أعجوبة وحظيت بصيت عالمى لاستخدام الخرسانة فى بنائها للمرة الأولى. وقد وصل ارتفاع برجها إلى ٥٦ مترًا وقد اتخذت رمزًا لمدينة بورسعيد، وكان قد تم تشغيلها قبل أسبوع من احتفالات افتتاح القناة.

وأصبحت بورسعيد منذ عام ١٨٨٥م تحوى اثنتى عشرة قنصلية أوروبية مختلفة وثلاثة بنوك وفندقين ومسرح ومقهى مما يدل على ازدياد أهمية المدينة فى ذلك الوقت وضمت مختلف الجنسيات والديانات من يهود ومسيحيين ومسلمين. وكانت جميع العملات مقبولة هناك حيث كانت تنتشر المناضد الصغيرة التى يقف عليها التجار العاملين فى تبادل العملات عند وصول السفن.

لم يهتم الإنجليز أن يفرضوا ثقافتهم على أهل المدينة وتركوا مهمة التعليم بالمدارس للفرنسيين مكتفين باستغلال كافة أنشطة الميناء لصالحهم تاركين كذلك شئون إدارة المدينة للجالية المالطية التى كان لها حضور مؤثر فى المدينة لنشاطهم الفعال بها.

أما ضاحية بورفؤاد، فقد فكر المسئولون فى شركة قناة السويس بعد انتهاء الحرب العالمية الاولى فى إنشاء مدينة جديدة على الضفة الأخرى للقناة لتسكين عمال وموظفى الشركة بإنشاء ٣٠٠ منزل، وكانت البداية عام١٩٢٠م على مساحة ٦٨٢فدانًا. وحملت المدينة اسم فؤاد الملك الحاكم وقتئذ.وصممت أيضًا على نمط النماذج الفرنسية والحدائق الصغيرة الخاصة بكل منزل. وقد ظلت بورسعيد تفيض بالحيوية حتى الستينيات من القرن العشرين حيث التنوع الثقافى والإنسانى. إلا انه بعد حرب ١٩٥٦م هاجر العديد من الأجانب بينما كثيرون ظلوا بها حتى حرب ١٩٦٧م.

وتعتبر بورسعيد كما ذكرت آنفًا مدينة حديثة بالنسبة لمدن مصر الأخرى العتيقة إلا أن هناك ملامح خاصة قد تكونت للبورسعيدى المصرى نجدها فى الألفاظ العامية والفن الشعبى الخاص بها كأغانى السمسمية والرقصات ذات الصلة بالبحر التى يطلق عليها «البمبوطية»، وينحدر معظم أبناء بورسعيد من الصعيد ودمياط فهم أحفاد العمال الذين حفروا القناة»[٣].

وضعت قناة السويس يد مصر على نبض العالم كله، وأعطتها نافذة أو طاقة على الدنيا وربما كان لهذا نصيب فى سبق مصر النسبى للحضارة الحديثة. وليس هناك شك فى خطورة دور قناة السويس فى البناء الاقتصادى المصرى وخاصة منذ التأميم. وقد تطورت وظيفة القناة فى العقود الأخيرة فقد بدأت واستمرت طويلا كحلقة الوصل بين الشرق الأقصى والغرب وخاصة بين الهند وبريطانيا. وكانت تعكس قطاعًا للتجارة التقليدية بين الشرق والغرب أو بين الجنوب والشمال. ولكن وظيفتها بدأت تتطور تدريجيًا وجوهريًا منذ الحرب العالمية الثانية. فقد أصبحت شريان الزيت أساسًا وحلقة وصل بين الغرب والشرق الأوسط خاصة، وأصبحت أيضًا عنق أوروبا التى تعيش على البترول، وأصبحت القناة اليوم أهم ممر عالمى استراتيجى لأهم سلعة استراتيجية فى العالم.

وينبغى الإشارة إلى أن القناة كما هى الآن إنما هى قناة جديدة وشىء مختلف تمامًا عن القناة التى تركها الاستعمار، فهى الآن أكثر من الضعف فى السعة.وإنها لحقيقة حاسمة أننا ملكنا زمام موقعنا وموضعنا فى وقت واحد حين أممنا نهر النيل وقناة السويس، والاثنان معًا يؤكدان سلامة الأساس الطبيعى لبنائنا البشرى وأن كنانة اللّٰه يمكنها أن تنطلق إلى مستقبلها بلا أدنى شك أوقلق لأن ما كان أبوه التاريخ وأمه الجغرافيا فهو من صنع اللّٰه [٣].

موضوع الدراسة أسهم فى بلورة عدة تساؤلات تدور حول العادات والتقاليد وماهية المعتقدات والمعارف الشعبية وإلى أى مدى أثرت التغيرات التى حدثت فى البناء الاجتماعى ونظمه المختلفة فى الإبقاء على طريقة الأعياد والاحتفالات الموروثة أو المزاوجة بين التقليدى والمعاصر. لقد استعنا بالمنهج التاريخى من خلال الاعتماد على الكتب للتعرف على أشكال الاحتفالات والأعياد فى مصر القديمة ومن جهة أخرى بلورة وتحديد الجوانب المختلفة لهذه الاحتفالات والممارسات المرتبطة بها.

عيد شم النسيم فى مصر القديمة

«كن فرحا حتى تجعل قلبك ينسى أن القوم سيحتفلون يوما ما بموتك، فمتع نفسك ما دمت حيًا وضع العطر على رأسك والبس الكتان الجميل ودلك نفسك بالروائح الذكية المقدسة، وزد كثيرًا فى المسرات التى تملكها ولاتجعل قلبك يكتئب واتبع رغباتك وافعل الخير لنفسك ولا تغضب قلبك حتى يأتى يوم نعيك اقض اليوم فى سعادة ولا تجهد نفسك فليس فى قدرة إنسان قد ولى أن يعود ثانية» [٤].

هكذا كان المصرى القديم يرى الحياة ولهذا فقد تعددت أعياده واتخذت أشكالاً مختلفة وبعض هذه الأعياد نجدها مستمرة إلى وقتنا هذا كعيد شم النسيم. فعيد شم النسيم الاحتفال به هو احتفال مصرى وهو عيد الربيع وتجديد النشاط، وكان المصريون يخرجون إلى المزارع والحقول للنزهة وكان لديهم اعتقاد بأن من لا يخرج فيه للنزهة يصاب بالخمول طول السنة.

ولما اعتنق الأقباط المسيحية رأوا ضرورة الاحتفال به وجعلوه فى اليوم الذى يلى عيد القيامة مباشرة ليكون سرورهم بذكرى قيامة فاديهم. وأصبح يحتفل به المصريون جميعًا حيث يخرجون إلى الحقول والحدائق يأكلون البيض والفسيخ والخضراوات. وجرت عادة الحكومة المصرية أن تعطل مصالحها فى هذا اليوم باعتباره عيدًا قوميًا.

وشم النسيم عيد دينى مرتبط بعيد القيامة المجيد فإن الكنيسة الأرثوذكسية تقيم فى فجر هذا اليوم قداسًا تسميه قداس شم النسيم، تتلو فيه قصة مقابلة السيد المسيح يوم الاثنين ـ ثانى يوم قيامته ـ للتلميذين الذاهبين إلى عمواس وتشكر الخالق المقام من بين الأموات وتذكر فرحة الطبيعة بقيامة إلها ونصرته على الموت. فالطبيعة التى كانت قد حزنت لصلبه مما حمل العالم الفلكى المشهور ديوناسيوس الأريوباغى أن يقول حين شاهد تلك الظواهر الطبيعية العجيبة: إما أن الطبيعة تحترق أو أن إله الطبيعة يتعذب. فهذه الطبيعة التى حزنت لموت إلهها تبتهج بقيامته ونصرته على الموت وتحتفل بعيدها ـ عيد الربيع ـ عقب قيامته مباشرة. وبالنسبة لحكاية بيض شم النسيم وارتباطه بعيد القيامة المجيد؛ فإن البيضة تشبه القبر وتعتبر فى نفس الوقت أصل الحياة، فكما أن فرخ الدجاج هو الذى ينقر البيضة بمنقاره ويخرج منها مكتسبًا الحياة من الموت، هكذا السيد المسيح وهو حى فى ذاته استعمل سلطانه على الموت وتخطى حواجز القبر وخرج منه حيًا ولكن ليس كخروج الكتكوت الضعيف ولكن كالأسد الخارج من سبط يهوذا. تلوين البيض هو علامة الفرح والابتهاج لقيامة السيد المسيح وفى القدس يرسمون على البيض صورة

القيامة المجيدة ويكتبون عليها باللغتين العربية والقبطية عبارة «المسيح قام».

ولهذا ، فإن عيد شم النسيم عيد دينى قبطى مرتبط تمام الارتباط بعيد القيامة المجيد ولا يمكن فصله بحال من الأحوال. ولتوحيد الأعياد يكون بإعادة الأعياد الغربية إلى مستقرها الأول بالتقويم اليوليانى المساوى للتقويم القبطى (المصرى)، وكان هذا متبعًا طوال ١٦ قرنًا الأولى قبل التعديل الجريجوارى. ففى التقويم اليوليانى يكون دائمًا ٢٩ كيهك أو ٢٨ منه فى السنين الكبيسة موافقًا على الدوام يوم ٢٥ ديسمبر وأن ٢٥ برمهات يوافق ٢١ مارس (٥).

وقد اعتاد المصريون القدماء أن يحددوا السنة الشمسية طبقًا لظواهر فلكية رصدوها. وكانت السنة تبدأ عندهم بعد اكتمال البدر الذى يقع عند الانقلاب الربيعى وهو الذى يتساوى فيه الليل والنهار، وقت حلول الشمس فى برج الحمل، ويقع فى ٢٥ برمهات وكانوا يعتقدون أن ذلك اليوم هو بدء خلق العالم لذلك اعتبروه أول الزمان.

واعتبر أيضًا أن هذا العيد وثيق الصلة بعيد الفصح اليهودى، حين خرج بنو إسرائيل من مصر فى عهد موسى عليه السلام كان ذلك اليوم يوافق موعد احتفال المصريين ببدء الخلق وأول الربيع واعتبروه رأسًا لسنتهم الدينية وأطلقوا على يوم خروجهم الفصح وهى كلمة عبرية من فصح أو فسخ بمعنى اجتاز أو عبر إشارة إلى نجاتهم وتحريرهم عندما ذبحوا خروف الفصح ورشوا دمه على بيوتهم. وكانوا يحتفلون به فى فصل الحصاد ويسمونه (شمو) الذى حرف بعد ذلك إلى (شم) وأضيفت إليها كلمة النسيم بعد ذلك. وهكذا اتفق عيد الفصح العبرى وعيد الخلق المصرى ثم انتقل بعد ذلك إلى المسيحية لموافقته عيد القيامة كما ذكرنا.

وقد جاء فى كتاب مختصر الأمة القبطية: «أما شم النسيم، فهو عيد وطنى قديم اتخذه القبط فى أول فصل الربيع ليكون رأسًا لسنتهم المدنية غير الزراعية وكانوا يحتفلون بعيد الربيع كما نحتفل بعيد شم النسيم اليوم ويشترك فيه الفرعون والوزراء . وكانوا يحتفلون بعيد الربيع كما نحتفل بعيد شم النسيم اليوم ويشترك فيه الفرعون والوزراء والأمراء فهو العيد الذى تبعث فيه الحياة ويتجدد النبات وينشط الحيوان لتجديد النوع أى إنه بمثابة الخلق الجديد فى الطبيعة فتزدهر الخضرة وتتفتح الأزهار ويخرج الناس جماعات إلى الحدائق والمتنزهات والحقول، وكانوا يستيقظون مبكرين حفزًا للهمم والنشاط ورمزًا لأولئك الذين أطاعوا الإلهة حتحور وخرجوا عند الفجر يحملون أوانى البيرة ليسكبوها قبل فتكها للبشرية. وقد اعتادوا أن يحملوا معهم طعامهم وشرابهم ويركبون الزوارق الخفيفة على صفحة النيل ويغنون على أنغام الناى والمزمار ويرقصون ويصفقون ويقضون يومهم فى لهو ومرح.

وكانت أحب الأطعمة إليهم فى ذلك اليوم البيض والسمك المملح والبصل والخس والملانة ولحم الإوز. وكان البيض يرمز لخصب الطيور وموعد ظهور جيل جديد منه ويبدءون فى الإقلال من أكله بعد فصل الربيع؛ لأنه بعد هذا الموعد يصبح غير مقبول. وكانوا يجففون السمك ويملحونه مثلما يفعل المصريون اليوم. وقد ذكر هيرودوت أن المصريين كانوا يأكلون السمك ويجففون بعضه فى الشمس ويحفظون بعضه الآخر فى الملح وكانوا يرون أن أكلها مفيد أثناء تغييرالفصول. أما البصل فقد عثر على بعض النقوش التى تشير إلى أهميته، وكانوا يعلقونه حول أعناقهم، وفوق أسرة نومهم أيضًا ثم يشمونه فى الصباح الباكر ويعلقونه على أبوابهم فى شكل حزم اعتقادًا منهم أنه يطرد الأمراض.وأصبح تقليدًا أن يؤكل البصل مع الفسيخ فى شم النسيم. أما الأزهار والرياحين، فكانت ترمز إلى بعث نبات جديد وكانت بشيرًا ببدء موسم الحصاد حيث يملأون مخازنهم بالغلال. ويقيمون حفلا آخر بهذه المناسبة يقدمون فيه بواكير الخلق الجديد من سنابل القمح الخضراء.

وقد ظل شم النسيم عيدًا للطبيعة والربيع قائمًا من عهد الفراعنة حتى اليوم وأصبح عيدًا قوميًا يحتفل به المصريون على اختلاف دينهم وطبقاتهم فهو العيد الذى أوحت به طبيعة بلادنا الزراعية فهو عيد بعث الحياة (٦).

وقد تطلب موضوع الدراسة الاعتماد على المنهج الأنثروبولوجى بأدواته المختلفة: الملاحظة ـ المقابلة ـ دليل العمل الميدانى، والمنهج الفولكلورى الذى يسعى إلى تفسير العلاقة بين الشعب والثقافة الشعبية ويتحقق هذا من خلال الاعتماد على الأبعاد الأربعة: التاريخية والجغرافية والاجتماعية والنفسية.

اختيار مجتمعات الدراسة والمقابلة

قامت الباحثة بعمل دراسة ميدانية فى مدينة بورسعيد لرصد احتفالية شم النسيم، تم فيها تسجيل لقاءات مع بعض الإخباريين بمدينة بورسعيد ودراستها، ثم إعداد دليل للعمل الميدانى خاص باحتفالية شم النسيم فى مدينة بورسعيد، وقد تضمنت بنود الدليل الجوانب والممارسات الاحتفالية المرتبطة بالعيد ومقومات الاحتفالية من حيث الاستعدادات وأنواع المأكولات والآلات الموسيقية والطقوس المتبعة.

استخدمت المقابلة كوسيلة رئيسية لجمع المادة الميدانية: إخباريين فى احتفالية شم النسيم بمدينة بورسعيد مع استخدام تقنيات حديثة مثل التصوير الفوتوغرافى.

تم اختيار الشخصيات الإخبارية على أساس التنوع الطبقى وتنوع المستوى العلمى والثقافى كذلك اختلاف الأعمار. وقد تمت اللقاءات يوم عيد شم النسيم الموافق يوم الإثنين التاسع من أبريل عام ٢٠٠٧م. هناك الأستاذ وليد يوسف ٣٣ سنة مدير كافيتريا ببورسعيد، الحاج عربى محمد فضل الشهير بالعربى أبو جابر ٧٢ سنة غطاس ولديه منشأة على البحر لتأجير الشماسى والكراسى، والأستاذة رغدة معيدة بكلية السياحة والفنادق جامعة حلوان وهى من سكان أحد الأحياء الراقية ببورسعيد.

عيد شم النسيم فى مدينة بورسعيد

نستطيع أن نرسم صورة عامة لاحتفالات شم النسيم فى الوقت الحالى من خلال ما رصدناه ومن خلال روايات الإخباريين فهى تتشابه إلى حد كبير مع القديم، إلا أننا هنا فى منطقة القناة وعلى وجه الخصوص فى مدينة بورسعيد نجد طابعًا يميز احتفالات شم النسيم، وذلك ربما لتأثير الجاليات الأجنبية وسيطرتها على هذه المدن لسنوات عديدة مما أضفى على هذه المنطقة شكلاً مختلفًا إلى جانب الطابع المصرى الشعبى.

بداية الاستعداد لهذه الاحتفالية

تبدأ احتفالات شم النسيم فى مدينة بورسعيد من الليلة التى تسبقها بينما يكون أهالى بورسعيد من جميع طبقاتها يستعدون لها منذ عدة أسابيع مضت(شهرين) حيث يجمعون القش والورق والخشب فإذا جاءت ليلة شم النسيم وضعوا كل ما جمعوه كحشو داخل قميص وبنطلون. ثم يرتدى كل حى أو حارة ملابس خاصة بها (فرعونى أو حبشى أو برابرة..) ثم يخرجون بالزفة من وقت المغرب.

من القائم بعملية الاستعداد؟ وما الأغانى التى تغنى فى الاحتفالية؟

وعند الساعة العاشرة مساءً تبدأ أول إشارة بحرق هؤلاء الدمى وتظل الحرائق مشتعلة حتى الثانية صباحًا عندما تأتى المطافئ لتطفئها. وأثناء هذا يغنون: يا اللمبى يا ابن المبوحة، أكبرهم يقول يا اللمبى والناس ترد عليه يا ابن المبوحة، والكبير يكون الأقوى صوتًا أو صاحب الكلمة المسموعة فى الحى. وكلمة المبوحة هذه نوع من الشتائم. وكما جاء على لسان الحاج عربى الشهير بأبو جابر وهوصاحب منشأة على البحر لتأجير الشماسى والكراسى، أنهم كانوا يلبسون الدمية ميرى وشرائط ورتبة ثم نحرقه فى النار ونرقص ونهيص ونوضب له كرسى تمام وسط النار والنار والعة ويتم حرقه. وفى كل شارع فى بورسعيد تجد النار مشتعلة حتى تطفئها المطافئ.

ما قصة اللمبى وارتباطها بشم النسيم؟

اللمبى هذا هو اللورد الإنجليزى قائد الجيوش الإنجليزية فى الشرق الأوسط عاش فى بور سعيد وكان طاغية، وهو الذى انتزع القدس من أيدى العثمانيين وكان ذلك أثناء وجود أول وزارة مصرية لسعد زغلول، وقد أهان هذا اللورد سعد زغلول فكرهه المصريون بشدة وربما أن يوم وفاته قد وافق يوم عيد شم النسيم.

ما صور الاستعدادات التى تتم؟

كانت حريقة خضير هى أكبر حريقة، وخضير هذا خطاط وفنان يناقش المشاكل عن طريق العرائس ـ هذا العمل غير رسمى بوازع شخصى ـ وكان يصنع العرائس ويستعرضها قبل عيد شم النسيم بأسبوع. والجدير بالذكر أن الأحياء الراقية مثل الأحياء الشعبية تمامًا. ظلت هذه العادة مستمرة حتى أربع سنوات مضت بعد دخول الغاز الطبيعى للمدينة فصدرت التعليمات بمنع الحرائق نهائيًا فالتزم الأهالى بهذا واقتصر الاحتفال على عمل عرائس

مختلفة الأشكال على أن تأخذ هيئة شخص مكروه للمصريين كشارون على سبيل المثال ويقوم خضير الخطاط بعمل صوان فى شارع عاطف السادات (طرح البحر) ويعرض فيها الأشخاص المكروهة ويضع أسماءهم عليها.

الاحتفالية خارج المنزل وماذا يفعلون فيها

أصبحت أعياد الربيع هناك تقتصر على السهر فى اليوم السابق وفى الصباح يذهبون للشاطئ والبعض يذهب للحدائق حيث تقام الحفلات الغنائية وشارع عبادى من الشوارع المشهورة فى بورسعيد بالاحتفالات وهو فى حى العرب، أما شارع الشرقية فاشتهر بالسمسمية فى ليلة شم النسيم وهناك ملك السمسمية - حسن العشرى - وقد اقتصر نشاطه الآن فى قصور الثقافة فقط. كل أسرة تحتفل على قدر إمكاناتها فالطبقة المتوسطة تجدها فى الحدائق العامة بينما الطبقة الراقية فى الفنادق الفاخرة.

ما الأكلات التى تؤكل فى هذا اليوم؟

الجميع هنا فى بورسعيد على اختلاف طبقاتهم يأكلون الفسيخ فى وجبة الغداء مع الخس والبصل الأخضر والليمون والعيش الساخن، ويغلق سوق السمك فى هذا اليوم، ونادرًا ما تظهر الرنجة. أما فى الصباح فيفطرون على «المنجوئة» وهى أشبه بالكرواسان وعجينة الدنش وعليها البيضة الملونة (عبارة عن كعكة كالسميط وفى وسطها بيضة ملونة) كانت السيدات تصنعها فى المنازل ثم أصبحت تباع فى الأفران والمخابز، يفطرون عليها مع الخس ربما أنها تأثير أجنبى وهذا ما يتضح من اسمها المشتق غالبًا من كلمة Manger الفرنسية..

يأكل البورسعيدى أيضًا الترمس والبليلة (ويقصد بها حمص الشام مسلوقًا فقط ويؤكل مثل الترمس) والحلبة المبلولة المزرعة (توضع فى شاشة مبللة قبلها بثلاثة أيام).

هل هناك تشابه فى احتفالات شم النسيم فى باقى مدن القناة؟

فكما جاء على لسان أحد الإخباريين أنهم هنا فى بورسعيد كانوا يعيشون مع الأجانب مختلطين بهم أما هناك فى مدينة الإسماعيلية والسويس فقد عاش الأجانب بعيدين عن أهل البلد. وربما أن هذا يفسر سبب وجود بعض التشابه فى احتفالات شم النسيم فى تلك المدن مثل حريق الدمية ولكن ليس بدرجة وجودها فى مدينة بورسعيد.

هل هناك تغيير زمانى عن الآن؟ وما هذه التغييرات؟

هذا العام خيم على المحافظة حالة من الحزن لحادث أليم لانقلاب حافلة كانت تقل عددًا كبيرًا من الطلبة والطالبات الجامعيين العائدين لقضاء العيد بين ذويهم فأوقفت المحافظة جميع الاحتفالات ، وتم إلغاء جميع الاحتفالات حدادًا على المتوفين ومشاركة للشعب البورسعيدى. والجدير بالذكر أن المحافظة أقامت سرادقًا للعزاء جماعيًا. وهذا يؤكد على ترابط الشعب البورسعيدى وتماسكه. وقد رصدت الباحثة بآلة التصوير بعض اللافتات المنتشرة هناك والمعبرة عن هذه المشاركة الشعبية.هذا إلى جانب انحسار فرق السمسمية وحلت محلها الدى جى والأغانى الحديثة. كذلك منع حرق الدمى منذ أربع سنوات جعل شكل الاحتفالية يتغير عما سبق.

الخلاصة

ما سبق تم جمعه من خلال الإخباريين الذين تم اختيارهم بعناية ليمثلوا طبقات هذا المجتمع - متعلم، نصف متعلم، أمى - والجدير بالذكر أنهم أجمعوا على هذه الآراء ولم ترصد الباحثة أى تناقض أو تضارب فى أقوالهم. ويتضح من ذلك قوة تماسك هذا المجتمع وترابط أهله كذلك قوة التأثر بالعادات المصرية القديمة والتمسك بها وهذا ما يتضح فى أنواع المأكولات الشعبية كالبيض الملون وأكل الفسيخ والخس والبصل. يمكننا أيضًا أن نرصد تأثير الجاليات الأجنبية على هذا المجتمع محور البحث وهو ما ظهر فى نوع الطعام المسمى بالمنجوئة. فكرة حرق الدمية التى كانت تأخذ هيئة الطاغية الإنجليزية ثم تطورت لأشكال متعددة يجمع فيما بينها كراهية الشعب المصرى لهذه الشخصيات هى أسلوب راق فى التعبير عن الرأى واستخراج ما فى النفس من قهر ومشاعر انتقامية فى شكل حضارى رائع وبديع أيضًا هذا يبرز مدى الشعور الوطنى لهذا الشعب ويفسر قصص بطولات رجاله وبسالتهم فى الحروب التى لحقتهم وحققوا فيها النصر.

الهوامش :

(١) زكى نجيب محمود، **قيم من التراث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٢) Marie Laure Crosnier, **Port- Said Architectures XIX - XX Siecles**, le Caire, 2006.

(٣) جمال حمدان، **شخصية مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤) وليم نظير، **الريف المصرى القديم عاداته وتقاليده**، ١٩٧٢م.

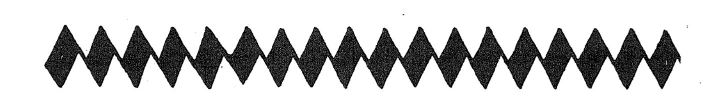
(٥) النتيجة القبطية السنوية للأعياد الدينية القبطية الارثوذوكسية لسنة ١٦٨٤ للشهداء، تصدرها جمعية النشأة القبطية الأرثوذكسية لكنيسة الملاك الجليل غبريال بحارة السقائين، السنة الحادية والسبعون، ١٩٦٨م.

(٦) وليم نظير، **الثروة النباتية عند قدماء المصريين**، ١٩٦٨م.

قائمة المراجع :

- إدوارد وليم لين، ترجمة عدلى طاهر نور، **المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم** ط٢، ١٩٧٥م، ص٤١٣.
- النتيجة القبطية السنوية للأعياد الدينية القبطية الأرثوذكسية لسنة ١٦٨٤ للشهداء، تصدرها جمعية النشأة القبطية الأرثوذكسية لكنيسة الملاك الجليل غبريال بحارة السقائين، السنة الحادية والسبعون، ١٩٦٨م.
- جمال حمدان، **شخصية مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- زكى نجيب محمود، **قيم من التراث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- وليم نظير، **الريف المصرى القديم عاداته وتقاليده**، ١٩٧٢م.
- وليم نظير، **الثروة النباتية عند قدماء المصريين**، ١٩٦٨م.
- Huda Lutfi, Coptic Festivals of the Nile, **Cambridge Studies in Islamic Civilization,** Ch. 17, 1998, PP. 254- 282.
- **The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt,** Vol. 1, 2001.
- -Marie Laure Crosnier, **Port- Said Architectures XIX - XX Siecles**, le Caire, 2006.





أهمية دراسة الألغاز الشعبية

صفوت كمال

(*) ضمن كتاب: «مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى»، وزارة الإعلام، الكويت، ط٢، ١٩٧٣.

يهتم دارسو الآداب الشعبية بدراسة الألغاز، باعتبار أنها شكل من أشكال التعبير الأدبى فى المجتمع، بجانب ما تحمله من تصوير لبعض جوانب الحياة فى البيئة وإظهار المهارة الفكرية.

واللغز بطبيعة تكوينه هو إبهام شىء وتحوير لصفات الموضوع الذى يسأل عنه صاحب اللغز، ليقع السامع ـ الذى يحاول أن يجيب عليه أو يضع حلاً له ـ فى متاهات من التصورات المتداخلة.

وقد يعتمد اللغز على المحسنات البديعية فى اللغة باستخدام الجناس أو الطباق أو التورية. كما أنه وسيلة من وسائل إظهار المهارة الفكرية، والقدرة على الإحاطة بمظاهر الحياة، مع قوة الملاحظة لما هو شائع فى الحياة اليومية من استخدامات وأدوات(١).

ويعتمد اللغز كشكل أدبى على المهارة اللغوية والإلمام الكبير بمفردات اللغة، والمسميات المتشابهة لأشياء متغايرة ومختلفة أو متناقضة. ويتسم اللغز عادة بجرس موسيقى، وإيقاع صوتى خاص سواء أكان شعرًا أم نثرًا. كما يشتمل كغيره من فنون الأدب الشعبى على الرمز الحسى المتداخل مع الرؤى التأملية التى تغلف بغلاف فنى من الصياغة الشعبية، الذى هو فى حقيقته اقتباس من الغلاف الفنى الذى شمل الحياة نفسها، وينعكس على ذات الإنسان الفنان، بما فى الحياة من تآلف وتنافر، وتوافق وتناقض فى الوقت نفسه.

طبيعة اللغز

فالألغاز أحاج يثيرها المتكلم، ويلغز فى كلامه ليعمى مراده، فيشكل على السامع إدراك المعنى المقصود. مثله فى ذلك مثل اليَرْبوع حينما يحفر جحره ملتويًا مُشْكلا على داخله كما يكون الكلام فى اللغز مُغْلقًا، وعلى السامع أن يحزّر معناه بالحدس والتخمين. ولا يستيقن من صحته إلا بعد موافقة صاحب اللغز، فيكون اللغز ـ فى أغلب الأحوال ـ مركبًا من كلام مُلْتبس الشكل، وعلى السامع أن يفرز ما يسمعه ويشقّقه ويفسِّخه ليعرف دلالة كل كلمة، وما تشابه من الكلم أو حرِّف عن مواضعه. ويبذل اللاغز فى اللغز الذى يلغز به ـ أو الحزورة أو الفزورة أو الغطَاية ـ جهدًا فى تغطية المعنى المراد فيما يسأل ويستفسر عنه. وعلى السامع أن يكشف الغطاء عن المعنى المحْتَجَب. فالموضوع يكون مغلقًا محاطًا بأوصاف تحجب الوصف الحقيقى للشىء المراد معرفته. فيكون الكلام المقال ـ أو

السؤال المطروح أو المشكلة المطلوب حلها - غير واضح المعالم، مغلفًا بضباب التصورات الخاطئة، كالغطَيْطَة من الضباب، التى تحجب الرؤية أحيانًا رغم ضوء النهار[٢].

موضوعات الألغاز

تحتوى الألغاز عادة على صور من البيئة التى تروى فيها، ومسميات من واقع الحياة التى يعيشها الإنسان. وتحتاج من السامع أو الدارس لها إدراكًا عامًا بكل ما يحوطه من أدوات نفعية أو مواقف اجتماعية أو مظاهر الطبيعة وأحداث الحياة اليومية الجارية، بجانب إدراكه للمعانى المختلفة للمفردات.

فاللغز هو سؤال يلقيه السائل على السامع، عن موضوع يعرفه السامع جيدًا، أو على الأقل له به معرفة، سواء أكانت هذه المعرفة بطريق مباشر أم غير مباشر، أو عن مشكلة حسابية أو لغوية. وقد تكون مواصفات الموضوع الذى ورد فى السؤال متشابهة مع أشياء أخرى أو مناقضة لواقع الموضوع الملغز عنه فيبدو اللغز وكأنه مسألة محيرة بالنسبة إلى شكل صياغته؛ إذ يصف أشياء محسوسة معروفة، ولكن تركيبه ووصفها فى صياغة اللغز من حيث ارتباطها مع أشياء مختلفة يكون مختلفًا. ويتطلب اللغز البحث عن حَلٍّ لَه، وأن يذهب الباحث بخياله إلى خارج الموضوع الموصوف أو الوصف المذكور فى اللغز. ويحاول أن يستنبط أو يستقرئ من مواصفات موضوع اللغز أشياء أخرى قد تكون من عالم الحس أو من عالم الفكر المجرد. فبعض الألغاز مثل اللغز الكويتى الذى يقول **«حمامتين فوق البيت، يلقطون حب السبيت، إن عطونى ما بقيت، وإن عطوا غيرى بكيت»**.

هذا اللغز يرمز إلى **الموت**، وما ورد فيه من مسميات حسية - «الحمامتين» و «البيت» و «حب السبيت» - يقصد بها الإبهام بشىء حسى عن المعنى المقصود، من «ان عطونى ما بقيت وان عطوا غيرى بكيت». وقد تنطق كلمة بقيت على أنها بغيت. فحينًا يدل اللفظ على عدم البقاء وحينًا آخر يشير إلى عدم الرضى أو عدم الموافقة، فالراوى لا يبغى ذلك. هذا الإبهام يجعل الإنسان يفكر فى شىء غير الموت. وخاصة أن الإنسان لا يستهويه التفكير فى هذا الموضوع.. فالإنسان فى إمكانه أن يتصور غيره ميتًا ولا يحب أن يتصور نفسه كذلك.

نفس الموضوع «الموت» نجده موضوع تساؤل آخر فى لغز آخر إذ يسأل السائل عن **«شىء يمشى له خمسة رؤوس وأربع نفوس»**.

فالخمس رؤوس خمسة أشخاص، والأربع نفوس أربعة أشخاص، فكيف يكون ذلك؟ والجواب هو أن الأربع نفوس هم أربعة أشخاص تدب فيهم الحياة، أما الخمسة رؤوس تتكون من هؤلاء الأربعة أنفس حاملين إنسانًا ميتًا.. (رأسًا خامسة).

هذا النوع من الألغاز قد يصعب أحيانًا الوصول إلى حله لأن موضوعه لا يشغل خيال الإنسان ولا يستثيره التفكير فيه، وخاصة أن الألغاز يتبادلها الأصدقاء عادة للتسلية فى جلسات السمر، ولإظهار القدرة على التفكير السريع وقوة الملاحظة، فإذا كان اللغز عن أشياء مما يستخدمها الإنسان وأورد اللاغز وصفًا مشابهًا بصفاتها أمكن للسامع أن يعطى الإجابة بسرعة، فمثلا اللغز الذى يسأل عن شىء يتصف بأن **«الظهر أملح، والبطن أبيض»** يمكن لمن يعيش على شاطىء البحار معرفته. **فالمحارة** ظهرها مالح، وبطنها أبيض، مثله فى ذلك مثل اللغز الذى يسأل عن القدر، فيقول **«ظهره أسود وبطنه أبيض»**، أو اللغز الذى يستفسر عن شىء **«مشوى ومن صاده شواه»** فهو عن الفحم فهو أصلا نبات أو حجر محروق (مشوى) ومن يستخدمه يحرقه.. «من صاده شواه».

هذا اللغز نجد لغزًا مشابهًا فى تركيبه وطريقة صياغته يسأل عن **«شىء يخرج من الماء، واذا جاءه الماء هلك»** وإجابته هى **الملح**، الذى يستخرج من الماء، وإذا أضيف إلى الماء ذاب فيه.

مثل هذه الألغاز تحتاج إلى معرفة بسيطة لخواص المواد التى تحيط بالإنسان ويستخدمها فى حياته اليومية. وهى تنمى فى الإنسان سواء السائل أو السامع المجيب القدرة على ملاحظة الأشياء التى يراها ويستخدمها كل يوم وتفسيرها. كما أن اللغز الذى يسأل عن **«عبدنا مسعود كلما جر العود، كثرت غنمنا»** إذا فكرنا فى حله سيذهب بنا فكرنا وخيالنا إلى ما يحيط بنا فى الحياة اليومية وخاصة ما هو موجود فى البيئة.. فقد تكون الإجابة أنه عازف الربابة إذا جر قوس الربابة تداعت على أوتارها الأنغام.. والأنغام هى ما يرمز بها فى اللغز إلى كثرة غنمنا، ولكن ستظل الإجابة غير صحيحة من حيث إن

اللاغز حدد في لغزه بأنه عبد أسود وليس كل من يعزف على الربابة عبدًا ـ وإن شارك العبيد في العزف على الربابة ـ والإجابة الصحيحة هي «القلم» الذي نكتب به.. فإذا ما سطر القلم وجرى على الورق كثرت الكلمات المكتوبة، في حين أن اللغز الذي يقول «**طاسة على طاسة في البحر ركاسة» أو ركازة**[3] يعطينا إجابة سهلة فيمكن تصور الطاسة التي تركز أو تركس في البحر بأنها الشمس، كما نجد له تفسيرًا مشابهًا في الصياغة وعن موضوع آخر يسأل عن «**طاسة على طاسة من جوا لولي ومن بره نحاسة**»، وإجابته **الرمان**؛ فثمرة الرمان بذورها من الداخل مثل حبات اللؤلؤ الزهري الذي لونه أبيض مشرب بحمرة وهو أجود أنواع اللؤلؤ.. وقشرتها لونها كلون النحاس الأحمر.

ولكن إذا سألنا عن طير طار أو بعبارة أخرى عن «**طير ان طار في البحار، لا له ريش ولا منقار**» سيحتاج في إجابته إلى بعض من التفكير والخيال لنعرف أنه **بخار الماء** الذي يتبخر من ماء البحار فيطير سحابًا. أما إذا كان اللغز عن أشياء تستخدم في قطاع معين من البيئة فلابد أن يكون السامع على دراية بما يستخدم في القطاع من أدوات نفعية وعلى علم بمجريات الحياة اليومية داخل هذا القطاع، فمثلا اللغز الذي يقول «**خالتي بزة في السوق مرتزة، كل من جاءها غزها غزة**» يمكن لمن يعرف السوق وما به من معروضات، يسهل عليه معرفة أن «**قلة التمر**» هي التي يرمز لها في اللغز بعبارة «خالتي بزة» وكل من يحضر إلى السوق يختار بعضًا من التمر يعاينه ليعرف مدى جودته. واستخدام كلمة «مرتزة» تعبر عن أنها لافتة للنظر مثل عمود الخيمة «الرزة» واستخدام كلمة «خالة» إنما هو لمجرد التعمية مثل استخدام كلمة أم أو أب في بعض الألغاز لتجعل الإنسان يفترض أشخاصًا معينين يعنيهم اللغز، أو يذهب في تصوراته إلى افتراض ارتباط اللغز بأشياء عائلية أو بأشخاص معينين، فيبعد السامع بخياله عن تصور الموضوع الحقيقي المقصود من اللغز. مثل اللغز الذي يقول «**سداح أمك على الجلبان**» فهو عن **قربة الماء** التي تكون بجوار الآبار. مثله في ذلك مثل اللغز الذي يقول «**أبوك في البيت ولحيته في السكة**» فهو يثير السامع للدفاع عن أبيه أو أمه وتوضح إجابة اللغز أنه ليس له صلة بالأب أو الأم أو بشخص ما.. فهو عن مزراب الماء الذي كان يستخدم في البيوت الكويتية القديمة لتصريف ماء المطر من أسطح البيوت، كان يسمى «مرزام أبو لحية» نظرًا لأنه كان ينتهي بقطعة خشب تتدلى إلى أسفل لتخفف من اندفاع الماء إلى مسافة بعيدة فيصيب السائرين. فبعض الألغاز تستخدم المسميات العائلية في صياغتها لتجعل السامع يفترض أن موضوع اللغز يرتبط بشخص ما فيبعد بخياله عن واقع اللغز مثل «**أخضر بالسوق وأحمر بأمك**» فالسؤال يوحي بغير موضوعه، وإن كان يحمل في الوقت نفسه جوانب من واقع الحياة، **فالحناء** تباع في السوق خضراء اللون، ثم يصير لونها أحمر في كفوف النساء بعد مزجها بالماء.

من الألغاز ما يكون في تكوينه وأسلوب صياغته ومسمياته كأنه سؤال عن شيء يجرح كبرياء الإنسان أو يخدش حياءه وخاصة إذا استخدم ألفاظًا غير لائقة في حين أنها تهدف إلى شيء عادي كالسؤال عن مزلاج الباب، أو السروال أو الملعقة، ومن الألغاز ما يخرج موضوعه عن نطاق الاستخدامات اليومية النفعية للسؤال عن مظاهر الطبيعة وإن كان يستخدم مسميات لأشياء من الحياة اليومية العادية مثل اللغز الذي يسأل عن النجوم «**اصرار صريته، صبحت الصبح مالقيته**» وقد يكون اللغز عن ألفاظ مجردة مثل «**حلزق بلزق، حتى في الله يلزق**» فهو عن الاسم، فاسم الكائن ملتصق به ـ ولله المثل الأعلى. الموضوع نفسه نجده في صياغة أخرى مثل «**شيء فيك والناس تستعمله أكثر منك**». أو يكون اللغز عن شيء واضح ولكن التورية في اللفظ تغطي المعنى، مثل ما يقال في اللغز الشائع في معظم البلاد العربية ويتردد في الكويت الذي يسأل عن شيء «**بعد العصر لايباع**» فهو عن **الليمون** والغطاية في هذا اللغز هي كلمة العصر التي تدل على فترة زمانية وتدل على العصير، هذا الشكل من الألغاز نجد مثيلا له في اللغز الذي يسأل عن **الفلفل الأحمر الحار** المذاق فيقول «**أكو شيء في الثلاجة ما يبرد**» وقد يكون اللغز مجرد وصف للموضوع أو للشيء ولكن يستخدم مسميات شبيهة للموضوع نفسه، فمثلا اللغز الذي يسأل عن «**الباذنجان**» فيصفه بأنه «**أسود سويداني، بالسوق لقاني عمامته خضراء، وثوبه سويداني**» أو يقول «**بنات مسعود عمائمهم خضر، وثيابهم سود**». من هذا الشكل من الألغاز نجد لغزًا له أسلوب التركيب نفسه يسأل عن الرحاة بقوله «**حصى**

فوق حصى، وفوق الحصى عصا». وغير ذلك من أحاج تستفسر عن شيئين مختلفين ولكن يجتمعان فى إطار واحد. اللغز نفسه يصاغ بعبارة أخرى فيقول اللاغز «**جبل فوق جبل فوق الجبل عود، فوق العود اللحمة**» **فالرحاة** قطعة صخر على قطعة أخرى، ثم يد الإنسان (قطعة لحم) فوق عود الخشب تقبض عليه وتدير الرحاة.

نوع آخر من الألغاز تكون إجابته عادة بكلمتين لأنه يسأل عن شيئين مثل «**صفة عرب وصفة شام والبلبول ينقز قدام**» فهذا اللغز يسأل عن **الأسنان** «صفة عرب وصفة شام» وعن **اللسان** «البلبول» ينقز قدام، مثل هذا اللغز فى تركيبة العام نجد لغزًا آخر يقول «**قصرنا الأسودى متروس عبيد، القفل قفل الله والمفتاح حديد**». أو بعبارة أخرى يقول «**قبة خضراء، وطاميها عبيد، القفل قفل الله والمفتاح حديد**». كلا اللغزين إجابته «**البطيخة**» فالقبة أو القصر هى البطيخة وطمة الناس التى بداخلها هى البذر الأسود والمفتاح الحديد الذى يفتحها هو السكين.

تتنوع الألغاز وتتعدد وتختلف فى شكل الصياغة وأسلوب التركيب اللغوى باختلاف البيئة التى نشأت فيها.. كما تتضمن موضوعات تعبر عن المناخ الفكرى لمجال نشأتها.. وتعتبر الألغاز من أقدم الأشكال الأدبية مثلها فى ذلك مثل المثل السائر والحكمة الشائعة.. ويزخر التراث الإنسانى بأنماط وطرز عدة لموضوعات الألغاز منها ما هو عن مظاهر الكون والطبيعة والإنسان والحيوان وغيرها من الكائنات. وتتميز الألغاز الشعبية عن غيرها من موضوعات الأدب الشعبى بأنها غير متداخلة العناصر متعددة التكوين كالحكايات الشعبية أو الأغانى الشعبية التى تتنوع وتتعدد عناصرها داخل الموضوع الواحد.

فالألغاز الشعبية رغم أنها تستخدم تعبيرات متناقضة إلا أنها تعطى إجابة بسيطة، وبساطتها هذه تفاجئ السامع الذى يبحث عن إجابة.

الألغاز والتراث الإنسانى

عرف الإنسان الألغاز منذ القدم، فقد وجدت ألغاز مدونة فى المخطوطات السنسكريتية القديمة والمدونات الصينية والمخطوطات اليابانية.. ويعتبر الشرق الأقصى والأدنى مهد هذا النوع من التعبير الأدبى. وقد وجدت فى المخطوطات السنسكريتية القديمة بعض الألغاز التى تسأل عن الكون ومظاهره والعلل المسيرة له.. منها ما ورد فى Atharvaveda الذى يرجح أنه اقتباس من الكتاب الأصلى Rigveda أو فى نصوص الفيدا مثال ذلك اللغز الذى يسأل عن من يحرك الهواء، ومن الذى يعمل ضوضاء إذا رأى لصًا، ومن هو عدو اللوتس، ومن هو قمة الغضب؟

وإجابة هذه الأسئلة على التوالى هى الطائر VI والكلب CVA والشمس Mitra والإجابات الثلاث تكوِّن إجابة السؤال الرابع Vicvamitra «المعلم الأول». كما نجد فى الشاهناما الفارسية للفردوسى مجموعة من الألغاز والأسئلة المحيرة التى ترد على لسان البطل[٤] والتراث الأسطورى الإنسانى به ألغاز عدة وأسئلة محيرة منها ما عثر على إجابته ومنها ما وجد ناقصًا أو مفقودة إجابته. ومن الألغاز القديمة، مما ورد فى الأساطير الإغريقية ومازال شائعًا للآن، اللغز الذى يسأل عن «**الشيء الذى يمشى فى الصباح على أربع، وفى الظهر على اثنين، وفى المساء على ثلاث**» والإجابة على هذا اللغز معروفة الآن؛ فالإنسان فى طفولته يمشى على أربع ثم بعد أن يكبر يمشى على اثنين وفى هرمه يمشى على ثلاثة؛ إذ يتوكأ على عصا.

هذا اللغز ـ كما هو معروف ـ يسمى بلغز «أبو الهول» ولم يعرف إجابته غير أوديب. وبعد أن عرف سر اللغز انتصر على «أبو الهول» الوحش اليونانى الأسطورى الذى له جسم أسد مجنح ورأس امرأة[٥].

مقامات الحريرى

يزخر التراث العربى كغيره من التراث الإنسانى بأنواع عدة من الألغاز سواء ما ورد فى رسائل الملوك والأمراء، أو ما تبادله الشعراء فى مساجلاتهم الشعرية لإظهار قدراتهم اللغوية والفكرية، وكذلك ما ورد فى كتب الأدب والتاريخ من ألغاز كان يتبادلها المفكرون والأدباء للتعبير عن ثقافتهم الواسعة ودرايتهم بفنون الفكر والأدب وامتلاكهم ناصية اللغة بما فيها من مترادفات وثراء لغوى وما تتضمنه من صعوبات فى النحو، وتعتبر الألغاز التى وردت فى مقامات الحريرى نموذجًا رائعًا لهذا النوع من الألغاز والأحاجى، أو كما يقول الحريرى نفسه فى التعريف بمعنى اللغز فى المقامة السادسة والثلاثين، التى تسمى بالملطية نسبة إلى بلدة من بلاد الجزيرة[٦]: «**اعلموا يا ذوى الشمائل**

الأدبية، والشمول الذهبية، أن وضع الأحجية لامتحان الألمعية واستخراج الخبية الخفية، وشرطها أن تكون مماثلة حقيقية، وألفاظ معنوية، ولطيفة أدبية فمتى نافت هذا النمط، ضاهت السقط، ولم تدخل السفط».

فالحريري يشترط فى الأحجية أن يكون **التشبيه فيها هو تشبيه له واقع صادق** وما تحتويه من **ألفاظ يكون لها دلالة حقيقية**، مصاغة **صياغة أدبية**، وما **يخرج عن هذا النمط** فهو **لا قيمة** له ولا يستحق أن **يحفظ ويدون** فى الكتب. فاللغز عنده هو عمل أدبى له تركيب فنى ومضمون فكرى. وقد قدم الحريرى فى مقامته هذه ـ التى أشرنا إليها ـ عدة نماذج من الألغاز تندرج تحت تعريفه هذا. كما قدم فى المقامة الخامسة عشرة، المسماة الفرضية، نوعًا آخر من الألغاز التى تحتاج من صاحبها ومجيبها معرفة قواعد التوريث وهى عن رجل مات وله أخ وزوجة وللزوجة أخ.. وآل ميراث الرجل إلى أخ الزوجة بعد أن أخذت نصيبها دون أخ الرجل.. وهى مسألة مشكلة، إذ كيف يرث الرجل أخو زوجته ولا يرثه أخوه. وفيما يلى نص المشكلة كما أوردها(٧) وهى نموذج للألغاز التى تحتاج من مجيبها ثقافة خاصة:

أيها العالم الفقيه الذى فا

ق ذكاء فما له من شبيه

أفتنا فى قضية حاد عنها

كل قاض وحار كلُّ فقيه

رجل مات عن أخ مسلم حر

تقى من أمه وأبيه

وله زوجة لها أيها الحبرْ

أخ خالص بلا تمويه

فحوتْ فَرْضها وحاز أخوها

ما تبقّى بالإرْث دون أخيه

فاشفنا بالجواب عمّا سألنا

فهو نص لا خُلْف يوجد فيه

وكما ورد السؤال نظمًا نجد إجابته أيضًا منظومة شعرًا، وإجابة اللغز تقول:

قل لَمن يُلغز المسائل إنّى

كاشفٌ سرها الذى تُخفيه

إن ذا المِّيت الذى قدَّم الشر

ع أخاعِرْسِه على ابن أبيه

رجل زوَّج ابنه عن رضاه

بحماةٍ له ولا غرو فيه

ثم مات ابنه وقد علقت منه

فجاءت بابن يَسُرُّ ذويه

فهو ابنُ ابنه بغير مراء

وأخو عِرْسه بلا تَمْويه

وابن الابن الصريح أولى إلى الجَدِّ وأولى بإرثه من أخيه

فلذا حين مات أوجب للزّو

جة ثُمن التُّراث تسْتوفيه

وتخلّى الأخ الشقيق من الإرث

وقلنا يكفيك أن تبكيه

هاك مِنّى الفتيا التى يحتذيها

كلّ قاض وكلّ فقيه

هذا النوع من الألغاز يعتمد على دراية بقواعد التوريث الإسلامية وما نص عليه الشرع فى توزيع الإرث. وهو يعتبر نوعًا من القضايا التى تحتاج إلى حل من فقيه عالم(٨). وتظفر المقامات بأنواع أخرى من الألغاز تحتاج من السامع دراية عميقة ومعرفة واسعة بأصول النحو والإعراب فى اللغة العربية مثلما ورد فى المقامة الرابعة والعشرين المسماة بالقطيعية أو النحوية. كما تتضمن المقامة الثانية والثلاثون مائة سؤال محير وكلها تعتمد المهارة اللغوية والمعرفة التامة بطقوس الشرع وواجبات المسلم. وفى المقامة الرابعة والأربعين المسماة الشتوية(٩) أو اللغزية نظرًا لأنها تتضمن قصيدة فى ألغاز وكل لغز بها أردف بحله.

عندى أعاجيب أرويها بلا كَذب

عن العيان فكنّونى أبا العجب

رأيت يا قوم أقوامًا غذاؤهم

بَوْلُ العجوز وما أعنى ابنة العنب

فاللاغز يشير إلى أن غذاء القوم الذين رآهم كان (بول العجوز) وهو لا يريد أن يفترض البعض أنها الخمر فيكمل قوله بأنها ليست الخمر (ابنة العنب). والجواب فى هذا اللغز أن (بول العجوز) هو لبن البقرة كما أن العجوز أيضًا اسم من أسماء الخمر.

ويستمر الراوى فى هذه المقامة يروى ما رآه؛ فهو قد رأى أشياء كثيرة، ومن ضمن ما رأى أيضًا:

ونسوة بعد ما أدْلجن من حلب

صَبّحن كاظمة من غير تعب

فهؤلاء النسوة بعد أن سرين بالليل من مدينة حلب أصبحن «كاظمة» وهى مدينة بين الكويت والبصرة وهى تبعد عن بلاد الشام حيث تقع حلب مسافات بعيدة، ولكنه يعنى بكلمة «كاظمة» فى هذا الموضوع بأنهن أصبحن كاظمات للغيظ بعد أن سرين فى جوف الليل من حلب، كما أنه فى بيت تال استخدم «كاظمة» وحلب بمعنيين آخرين إذ قال:

ومدلجين سروا من أرض كاظمة

فأصبحوا حين لاح الصبح فى حلب

كما أنه رأى غير هؤلاء النسوة، رجالاً سروا فى الليل من أرض كاظمة وفى الصباح كانوا فى حلب بمعنى يحلبون اللبن(١٠).

وتستمر القصيدة على هذا النمط كل بيت فيها يلغز لفظ من ألفاظه عن شىء ما.. وكلها تعتمد على مهارة اللاغز اللغوية وتمكنه من الكلمات العربية ومسمياتها وما تحتويه الكلمة الواحدة على أكثر من معنى أو ما فيها من جناس كامل مع كلمة أخرى.

وبلدة ما بها من ماء لمغترف

والماء يجرى عليها جرْى منْسَرب(١١)

فاللغز يوحى فى تكوينه بأن المقصود بـ «بلدة» مكان ما لا يوجد به ماء يمكن أن يغترف منه الإنسان، فى حين أن الماء يجرى عليها باستمرار ويسر، فى حين أن المعنى المقصود من كلمة «بلدة» هو الفرجة بين الحاجبين وتسمى أيضًا البلجة وهذا التلاعب بالألفاظ نجده أيضًا فى قوله:

وطالما مر بى كلب وفى فمه

ثَـوْرٌ ولكنه ثـوْرٌ بلا ذَنَبِ

والثور المقصود هنا هو قطعة من الجبن الذى يسمى بالاقط وفى بعض النسخ يقال «ثور بلا غبب» والثور هنا يعنى أنه بدون ذلك اللحم المتدلى تحت الحنك من **الديك والبقر**. وتنتهى هذه القصيدة الملغزة التى تزيد أبياتها وألغازها على الأربعين بيتًا ولغزًا بقوله:

هـذا وكم من أفانِين مُعَجِّبَةٍ

عندى ومن مُلَحٍ تُلْهى ومن نُخَب

فإن فطنتم للحْن القَوْل بان لكم

صدقى ودَلّكم طلعى على رُطَبى

وإن شُدِهْتُم فإن العار فيه على

من لا يُميزَ بين العود والخشب(١٢)

فهو يخبر سامعيه بأنه مازال عنده من فنون الكلام ما يثير تعجبهم سواء من الملح الطريفة أو من خيار الكلام، فإذا ما فطنوا إلى لحن كلامه وأدركوا مقصده تبين لهم صدقه فيما قال، وما قدمه من فن إنما هو بداية لما عنده من فنون كطلع النخل الذى هو بداية الثمر والرطب، فالبلح بعد اكتمال نضجه تمامًا يتساقط رطبًا جَنيًا.. أما إذا كان الأمر موضع ريبة من السامعين وشك فإن العار فيه يكون على من لايستطيع أن يفرق بين العود وهو خشب طيب الرائحة والخشب العادى.

وتتعدد الألغاز فى المقامات وتتنوع موضوعاتها؛ منها ما هو عن الإنسان أو عن عالم الحيوان أو ما يحيط الإنسان من نبات أو وهاد وجبال وكلها تظهر مهارة اللاغز وتدل على براعة الراوى وتبين قدرة الحريرى الأدبية.. وغزارة علمه وثراء حصيلته اللغوية.. فهو يتحدث عن أشياء متباينة بألفاظ متشابهة ويذكر أشياء متشابهات وكلها تتساوق مع الكلمات التى ينظمها نظم الشاعر أو يتحدث بها حديث المتحدث الذى يشد الأبصار ويثير الألباب. فإذا أمضيت معه أولج بك الليل فى النهار وأنت لا تريد من مقاماته غير مقامك الذى اتخذته معها، يطربك إيقاع الكلمات ويشجيك نغم العبارات..ويسحر لبك ما يورده من حديث تحتاج فيه إلى تفكير لتدرك ما يريده الحريرى ودبره

أحسن تدبير، سواء فى مقاماته التى أشرنا إليها من قبل أو فى غيرها من المقامات مما تحتوى على ألغاز «تأنس بها المحافل ويتسامر بها أولو الفضل، ومراكز العقل». وإذا استطردنا فى ذكر بعض الألغاز التى وردت فى المقامات إنما نفعل ذلك تيسيرًا على القارئ ولإعطاء نماذج من ألغاز الحريرى سنجد نظيرًا لها فى الصياغة والشكل فيما سنورده فيما بعد من ألغاز شعبية. وما أوردنا من ألغاز المقامات لا يعنى الاكتفاء بما ورد فى هذه الصفحات دون الرجوع إلى النصوص الأصلية. بل بهدف أن يكون ذلك دافعًا إلى بعض دارسى الآداب الشعبية بعمل دراسة عن الألغاز فيما ورد فى كتب التراث العربى ثم مقارنتها بما يصدر من ألغاز شعبية يجمعها الباحثون فى المجتمع العربى. وتعتمد ألغاز مقامات الحريرى على خبرة واعية بالطقوس والعادات مع ذخيرة لغوية واسعة وإدراك تام لما فى الحياة من ممارسات طقوسية، وما يحيط الإنسان فى حياته اليومية، كما تعتمد أساسًا فى تركيبها على شكل فنى خاص تتميز به مقامات الحريرى من حيث الجرس الموسيقى والإلمام التام بمفردات اللغة وتصانيفها.. وتعتبر المقامات من أهم الكتب التى تحتوى على مجموعة كبيرة من الألغاز والأحاجى التقليدية سواء من حيث أسلوب الصياغة أو التركيب العام المرتبط بموضوعاتها وذلك من حيث استخدام عبارات وألفاظ تحمل أكثر من معنى وتخفى المعنى المقصود.

هذا النوع من الألغاز له أهمية خاصة من حيث إنه يفسر جوانب من الحياة اليومية وبعض المواقف الاجتماعية التى توضح بعض أنماط العلاقات الاجتماعية التى كانت شائعة فى عصره وبيئته (القرن الحادى عشر) فيما بين العراق والشام والجزيرة العربية. ولقد ظفرت المقامات باهتمام المهتمين بالتراث العربى واللغة العربية. ولقد أوردنا هذه النماذج من المقامات من حيث إنها تصور أدبى لأنواع متميزة من الألغاز العربية.

تتكون الألغاز بصفة عامة من شكلين فى التركيب

١ ـ تركيب عام.

٢ ـ تركيب لغوى.

الأول يعتمد على الربط بين أشياء عدة، والثانى يعتمد على إيقاعات اللغة ومحسناتها وتفعيلاتها الصوتية.

والألغاز التى تعتمد على الترابط بين الجمل أو الأشياء يمكن أن تتناقل بين الشعوب المختلفة إذ يسهل ترجمتها من لغة إلى أخرى وانتشارها داخل الأسرة اللغوية الواحدة بصفة خاصة مع تعدد اللغات واللهجات. أما تلك التى تعتمد على التركيب اللغوى من حيث الصياغة الشعرية أو المقاطع الصوتية للغة والإيقاع الصوتى فى اللهجة ومقاطع الكلمات فإنه يصعب ترجمتها، وبالتالى يتعذر انتقالها بشكلها الأصلى. وإذا انتقلت من جماعة بشرية إلى جماعة أخرى فإنما ينتقل موضوعها ويصاغ فى شكل أدبى جديد فى اللغة التى انتقل إليها، وخاصة الألغاز التى تصاغ شعرًا وتعبر فى الوقت نفسه عن دلالات محلية فيصعب ترجمتها. وفى حالة ترجمة اللغز وانتقاله من مجتمع لآخر يكون فى واقع الأمر لغزًا جديدًا مشابهًا للغز الأصلى الذى ترجم منه، لأنه فقد عنصرًا أساسيًا هو الشكل الفنى الأصلى الذى صيغ فيه موضوع اللغز، والذى هو فى الوقت نفسه مظهر من مظاهر التعبير الأدبى فى المجتمع. ومهما كان النقل شاملا لمواصفات الموضوع إلا أنه يفقد الخصائص الأساسية التى تعطى النص الأصلى للغز قيمته الفنية من حيث شكله الحوارى.

الألغاز والثقافة الشعبية

الألغاز كأى مظهر من مظاهر الآداب الشعبية هى جزء من ثقافة الشعب، كتصوير أو تعبير أدبى عن جوانب من ثقافته المادية المرتبطة بالطبيعة ومادتها، وثقافته العقلية المرتبطة بإدراكه لمظاهر الحياة، وإبداع مقولات ومفاهيم تحدد وتوضح نمط تفكيره، أو ثقافته الروحية التى مصدرها تجريداته الروحية وانفعالاته الوجدانية ومعتقداته الدينية وقيمه الأخلاقية، وأحكام القيم التى تعارف عليها، أو بعبارة أخرى توضح بعض الألغاز جوانب من علاقة الإنسان بالإنسان سواء كان اللغز بشكله الاستفهامى أو بإجابته ووضع الحل لما استغلق فى فهمه. **فاللغز من خلال السؤال والجواب يعطى ملامح خاصة لنوعية الثقافة الشعبية السائدة فى المجتمع.**

رغم تشابه بعض الألغاز بين كثير من الشعوب إلا أنه من الصعب عمل دراسات مقارنة دقيقة بينها؛ لأن اللغز بتركيبه اللغوى وما يعتمد عليه من جرس موسيقى وإيقاع تتميز به اللغة الصادر عنها يفقد طابعه الفنى إذا نقل إلى

لغة أخرى. كما أن بعض الألغاز تعتمد على التحوير الشفاهى فى طريقة نطق الكلمات، ومنها ما يستخدم ألفاظًا خاصة لها دلالات من البيئة المحلية، مثال ذلك اللغز الكويتى الذى يسأل عن الشىء الذى «**خمس تقوده، وخمس شاطناته شطن، من ذا الذى يا عرب يأكل وماله بطن**» أو يقال فى صياغة أخرى فيسأل عن «**خمسة يودونه، وخمسة يجرونه، ويأكل وماله بطن**» رغم أن كلا اللغزين لغز واحد ولكن بصياغة مختلفة، ورغم أن اللغز يروى بلغة واحدة وبلهجتين متقاربتين - الأولى من البادية والثانية من الحضر - إلا أن الإيقاع الصوتى - وهو روح الأداء - قد تغير فى بعض الكلمات، وإجابة اللغز هى «المخراز» الذى تمسك به خمسة أصابع وتحركه اليد الأخرى بأصابعها الخمسة.

مثل هذا اللغز نجد لغزًا آخر يقول «**أربعة يودونه وأربعة يجيبونه، وواحد يكش الدبان**»، أو بعبارة أخرى وهو عن موضوع اللغز السابق نفسه الذى إجابته البقرة فيقول «**أربعة شبكٌ شبكٌ واثنين طليّلى. وواحد يكش الديّان وواحد يّغنى لى؟**»

الأول رمز عن أرجل البقرة التى تذهب وتجىء بها **وذيلها** يطرد الذباب عنها، أما **الثانى** فيضيف فى تكوينه **العينين** التى تنظر للإنسان **وصوت** البقرة الذى يصور بأنه غناء البقرة.

بجانب طبيعة التركيب اللغوى للغز مما يصعب ترجمته نجد أشكالا أخرى من التركيب تعتمد على أسلوب التفكير السائد وارتباط ذلك بالعادات والتقاليد الشائعة فى المجتمع، مثال ذلك اللغز الذى يروى عن القهوة ومجلسها فيقول اللاغز فيها:

لى حبيبة ياوىْ وَى من حبيبة

لولا الزّعل مالها مثال

نفسها خبيثة ولا تدانى السّعيرة

لو حركوها جابَتْ الدمع همّال

لذيذها حصان تسمع صهيله

تلقى امْجالسها طيبين واندال

الموضوع نفسه نجده منظومًا بشكل آخر، ويقول فيها (القهوة) الشاعر:

عشيرتى ياوى وى من عشيرة

عشيرة لولا الزعل ما لها مثال

حماقة حين التدنى السعيرة

فى حرقها جابت الدمع اهْمال

ذمامّها يبدى علينا زفيره

تلقى بمجلسها أجويد وانذال

واحد تدناها بِليّا خَسِيرة

وواحد على قربها ينفذ المال

فمجلس القهوة له قواعد، وطبخها له أصول، وعشاقها كثيرون والبعض لا يطيب له طعمها المر. كما أن مجلسها يجتمع فيه الحابل والنابل أحيانًا ولا يقدر منزلتها إلا صاحبها وهى حبيبة ويا لها من حبيبة.

ويمكن من دراسة الألغاز والنتائج العامة من مجموع الألغاز فى المجتمع ثم مقارنة هذه النتائج مع غيرها من دراسات لألغاز مجتمعات أخرى معرفة أوجه التقارب أو التباعد فى المقولات الفكرية والاجتماعية بين هذه المجتمعات. فالألغاز تعتمد أساسًا على الخبرة الذاتية للمجتمع والتجربة التى عايشتها مجموعة بشرية خاصة. وقد تتشابه بعض الألغاز فى مجتمعات عدة أو يتناقل بعض منها بانتقال مناسبة أدائه(١٣). هذا التشابه قد يكون بسبب انتقال بعض الألغاز من مجتمع إلى مجتمع، **وترجمة** موضوعها إلى المجتمع الآخر. وقد يكون تشابه الظروف الاجتماعية أو البيئية قد أوجد النمط نفسه أو الطراز نفسه أو الشكل نفسه والنوع نفسه. فعلى سبيل المثال نجد لغزًا شائعًا بين قبائل البانتو فى وسط غرب إفريقيا يسأل عن «**الملك الجالس بين التيجان**(١٤)»، وإجابته بأنه اللسان الموجود بين الأسنان، هذا اللغز يشبه فى موضوعه اللغز الكويتى الذى سبق ذكره عن «صفة عرب وصفة شام والبلبول ينقز قدام»

كما نجد لغزًا عربيًا شائعًا فى الكويت وله نظيره فى التراث الشعبى الأوروبى، إذ يسأل اللغز العربى عن «**ماهية الشجرة التى لها ١٢ فرعًا، وفى كل فرع ٣٠ غصنًا، وكل غصن به خمس ثمرات، ثلاث فى الظل واثنان فى الشمس**».

أما اللغز الأوروبي وقد ترجمناه عن الإنجليزية فيقول **«لأحد السادة ١٢ ولداً وكل ولد من الأولاد أنجب ثلاثين مرة، وفي كل مرة يرزق بنتين، واحدة بيضاء وواحدة سوداء، البنات لم يمتن مع أنهن قد متن».**

والإجابة لكلا اللغزين تكاد أن تكون واحدة؛ فالسنة ١٢ شهرًا وكل شهر ثلاثون يومًا والثمرات في اللغز العربي هي الصلوات الخمس ثلاثة ـ الفجر، الظهر، العصر ـ بالنهار، أما المغرب والعشاء فهما بالليل. وفي اللغز الأوروبي يرمز إلى النهار والليل بالبنتين البيضاء والسمراء، كما أن الأيام تمضي وتأتي فهي تموت ولا تموت. وقد يكون اللغز عن شهر من شهور السنة فيسأل عن شيء: «طوله ثلاثين، وعرضه ثلاثين، يخدمه الباشا والسلاطين» وإجابته هي شهر رمضان الذي يلتزم بتعاليمه جميع المسلمين من عامة وسلاطين. بجانب مشكلة ترجمة الألغاز ونقلها بما تتميز به من أسلوب في الصياغة والتركيب نجد مشكلة أخرى تواجه الذين يهتمون بدراسة الألغاز دراسة مقارنة، وهي مشكلة التصنيف، فكيف تصنف المادة الشعبية لقد أمكن وضع تصنيف عالمي للحكايات الشعبية، تبعًا لعناصرها الأساسية (موتيفاتها) وكذلك أمكن إلى حد كبير وضع تصنيف للأمثال(١٥)، ولكن بالنسبة للأغاني فمازالت المشكلة قائمة، وأما بالنسبة للألغاز فالمشكلة ذات شقين؛ هل تصنف الألغاز تبعًا «للسؤال» أم «للجواب». فالتصنيف على أساس إجابة اللغز فيه صعوبة، كما لا يمكن الاعتماد عليه؛ نظرًا لأن بعض الألغاز لها أكثر من إجابة، كذلك إذا كان التصنيف حسب السؤال فسنجد الغازًا تتحدث عن أكثر من شيء.

تصنيف الألغاز

رغم الصعوبة التي تواجه الباحثين في التصنيف إلا أنه لا يمكن أن يكون تصنيف الألغاز لغزًا يصعب وضع حل له؛ بل هو ـ تصنيف الألغاز ـ ككل مشكلة من مشاكل الأدب الشعبي والمأثورات الشعبية يحتاج إلى تفكير شمولي يحيط الموضوع كله. ونظرًا لأن الألغاز لم تجمع في المجتمع العربي وفي كثير من المجتمعات جمعًا ميدانيًا شاملاً وبمنهج علمي محدد فقد ازدادت مشكلة تصنيفها غموضًا.

حينما تصنف الألغاز، تصنف بصفة مبدئية على أساس موضوعاتها مع مراعاة أن اللغز بطبيعة تكوينه هو سؤال وجواب. لذلك حينما يصنف اللغز يجب أن يصنف على أساس نوعيته وموضوعيه. فتقسم الألغاز إلى أنواع وأقسام. فمثلا، ألغاز موضوعها الإنسان بصفة عامة. ثم تقسيم هذه الألغاز إلى أقسام أصغر مثلا عن أعضاء جسم الإنسان.. العين ـ الرأس ـ اللسان ـ الأسنان.. إلخ. وقسم آخر عن الحيوان، ثم يقسم هذا النوع إلى أقسام أصغر: حيوانات أليفة وحيوانات متوحشة، فمثلا الأليفة تقسم إلى ما يستخدمه الإنسان وما لا يستخدمه. وكذلك بالنسبة للنباتات من شجر وزهور ومحاصيل.. إلخ.. وهكذا إلى غير ذلك من أقسام تختص بجوانب من موضوعات الألغاز.. فمثلا قسم لألغاز الكون ينقسم بالتالي إلى مظاهر الكون من شمس وقمر ونجوم، وعن الطبيعة وما يستخدمه الإنسان من مظاهر الطبيعة، وما يحيطه مما في السماء والأرض.

فاللغز بطبيعة تكوينه وأسلوب صياغته هو مهارة فكرية وصياغة أدبية، تتناول موضوعاته مظاهر الوجود بما فيه من كائنات. ويوضع اللغز بشكل استفهامي. لذلك كان من الأفضل تصنيف اللغز تبعًا لنوعية الموضوع الموصوف والمطلوب تحديده. مع مراعاة أننا قد نجد بعض الألغاز يتضمن اللغز منها أكثر من إجابة، كما قد يكون اللغز الواحد يسأل عن أكثر من شيء واحد. في هذه الحالة يعتبر اللغز أكثر من لغز ويصنف تبعًا لموضوعاته، فيكرر إدراجه في التصنيف مع كل نوع. كما يجب مراعاة ظروف مناسبة أدائه.. مثله في ذلك مثل أي مادة شعبية أخرى؛ وذلك من حيث استيفاء الجوانب المحيطة بالنص نفسه بالنسبة لراويه، ومناسبة أدائه، ومكان جمعه وانتشاره(١٦) فالألغاز تتميز بأنها تؤدى وتقال في مناسبات معينة، وظروف خاصة سواء أكانت للتسلية أو لإظهار المهارة الفكرية أو للتعبير عن أشياء مقدسة أو غيبية أو لاختبار قدرات الذكاء والذخيرة اللغوية. في حين أن غير ذلك من أنماط الإبداع الشعبي الأدبي تمارس عادة خلال الحياة اليومية الجارية في العمل أو الراحة في المناسبات العائلية أو العامة. فاللغز يتسم بأنه سؤال يحتاج من سامعه روية وتفكيرًا ليعطي إجابة صحيحة. فمثلا اللغز الكويتي الذي يسأل عن **«سود مناقرهم، بيض قراقرهم، يحجون**

بيت الله وهم لا يتكلمون» يمكن الوصول إلى إجابته بسهولة إذا أدركنا معنى كلمة «**قراقرهم**» فهو عن **العيون**. كما أن اللغز الذى يسأل عن الأنف يستخدم صورة أخرى فيقول «ادويرتين (دائرتين) **مسقفين فى جذع**». فى حين أن اللغز الذى يستفسر عن **اللسان** نجده يستخدم وصفًا شبيهًا لبيئة اللسان، وهو مغاير للغز الذى سبق ذكره عن الأسنان واللسان الذى يقول «صفة عرب وصفة شام والبلبول ينقر قدام»، فهذا اللغز يسأل عن «**سمكة فى الماء والماء حاويها، سبحان رب خلاها، اسم العظم ما فيها**». فى حين أن السؤال **عن الرقبة أو رأس الإنسان** يستخدم وصفًا دقيقًا لهما ولكن بمسميات أخرى بعيدة كل البعد عن مسميات أجزاء جسم الإنسان وأعضائه، إذ يقول اللغز «**دار فوق دار، مشربكة بحبال، لا صاغها صايغ ولا نجرها نجار**».

هذه الألغاز التى ذكرناها سابقًا عن الإنسان وعن أعضاء وأجزاء من جسم الإنسان من رأس وعيون وأسنان ولسان، وهى تصنف على أساس أنها من الطراز الذى يرتبط بالإنسان ومن الأنماط التى تختص بأعضاء الإنسان وعناصرها هى أجزاء من أعضاء الإنسان.

كما يوجد نوع آخر من الألغاز يمزج فيها الإنسان أشياء من الطبيعة بأشياء من عالم ما فوق الطبيعة مثل:

«شِنْهَو اللّى يِونْ دَايــــم بــــلا روح؟

وشنهو اللى فَاحَتْ رِياحُه بــــلا روح؟

وشنهو المِرْهَــــب العالـــم بــــلا روح

تخــافه أهــل السما وأهل الوطيـــة»

هذا اللغز المنظوم يسأل عن أشياء ثلاثة، وإجابته منظومة على المنوال نفسه وبالقافية نفسها:

«الهـواء اللــى يون دايـــم بـــلا روح

والـورد اللى فـاحت رياحه بــــلا روح

والصـــراط المرهـــب العـالم بـــلا روح

يخافــه أهل الســما وأهـــل الوطيـــة»

هذا اللغز يسأل عن أشياء ثلاثة وكل منها مغاير للآخر، مختلفة الموضوع والدلالة؛ **فالهواء** دائم الحركة وبلا روح، **والورد** تفوح رائحته دون محرك أو دافع، **والصراط المستقيم الذى** يضيق بالفاسدين ويعلم أمر الصالحين فيتسع لهم، ويخشاه أهل السماء وأهل الأرض.

مثل هذا اللغز لغز آخر يقول:

«شِنْهَو يِنْذكـر بالكتـب ما انْشــــاف

وشنهو دمعتــــه للآن ما نْشـــــــــاف

وشنهو قاطع الشِّقِّين ما نْشـــــــــاف

وشنهو اللى ما فهــــم لضـــيم الدِّنيـــــا

وإجابته:

ربـــك ينـــذكر بالكتـــب وما انشاف

وآدم دمعتـــــه للآن وما نشـــــــــاف

البـــين قاطع الشقـــين ومـــا انشـــاف

والثـــور ما فهـــم لضــــيم الدنيــــــا

نجد هذا الشكل من الألغاز شائعًا فى كثير من ألغاز البادية وفى التراث العربى التقليدى، ومنه ما يكون سؤالاً عن شىء واحد وإن طال نظم السؤال مثل اللغز الذى يسأل عن **البيضة** فيقول:

ألا قل لأ هل الرأى والعلم والأدب

وكل بصير فى الأمور له أرب

ألا خبرونى عن شىء رأيتموه فى أرض الأعاجم والعرب

قديم حديث قد بدا وهو حاضر

يصاد بلا صيد وإن جدفى الطلب

ويأكل أحيانًا طبيخًا وتارة

ويأكل مشويًا إذا حط فى اللحد

وليس له عظم وليس له دم وليس له لحم وليس له شحم

كما نجد ألغازًا أخرى تصاغ فى جملة واحدة يستفسر فيها اللاغز عن أشياء من الحياة اليومية الجارية ويستعير فى وصفها أوصافًا من الكائنات الحية أو من الإنسان. مثل اللغز الذى يسأل عن «**شىء يمشى ويتبوبح**» فهو عن المنخل الذى إذا مشى ترك أثره على الأرض بما فيه من أشياء تنخل. الصيغة نفسها تقال عن **المغْزل** الذى يمشى وهو يَزِر حِملاً يثقِل ظهره أو بمعنى آخر فإنه يمشى

وهو متزر بالوزارة أو وهو مختبىء فى الوزر فيقول اللغز «شيء يمشي ويَتويْزرَ» أو يكون اللغز عن «**شيء يمشي ويطم أثره**» وإجابته هى الإبرة، فهى حينما تمشى خلال الحياكة تخفى أثرها.

ولغز آخر يقول «**بنتنا العذراء، تكسى الناس وهى عِرْيانة**»[١٧] وهو عن الإبرة أيضًا. فالشيء الواحد قد يسأل عنه بألغاز عدة متنوعة؛ فمثلا اللغز الذى يسأل عن البيضة الذى أوردناه من قبل نجد لغزًا آخر يصاغ فى عبارة مختصرة يقول «**مناحيزنا[١٨] مناحيز حلب، نصف شاخ ونصف ذهب**» فهو يسأل عن المدقات المصنوعة فى حلب نصفها من الفضة ونصفها من الذهب. هذا الوصف **للبيضة** بأنه نصف ذهب ونصف فَضةٌ يذكرنا بالتصور الأسطورى الهندى لفكرة الخلق حينما خلق العالم من بيضة طائر، نصفها الذهب صار السماء التى تتوهج بالشمس.. والنصف الآخر صار الأرض[١٩]. كما نجد لغزًا آخر أسهل مما سبق وهو عن البيضة أيضًا ويقول «**اسمها مثل شكلها**» أو يسأل بصفة أخرى عن شيء آخر ويستخدم اسم البيضة رمزًا لإجابة اللغز فيقول «**شنهو الاسم اللى نصفه فى بيضة ونصفه الثانى فى فيه**» وإجابة اللغز هى أن الذى نصف اسمه فى بيضة ونصفه الثانى فى الفم هو اسم محسن: فنصف محسن هو «مُح» والمح اسم يسمى به البيض، وبقية الاسم «سن» هى سن الإنسان الذى فى فمه.

قد تتشابه الألغاز رغم اختلاف المكان والجماعة البشرية كما نجد ألغازًا ترتبط بالبيئة فمثلا اللغز الذى يسأل عن **البحر والسفينة** «المحمل» يقول: «**المناصب ماء والقدر حطب واللحم يتكلم، يا إله العجب**» أو يسأل عن أشياء من الطبيعة كالسماء والنجوم والشمس والقمر وغير ذلك من مظاهر الكون، ويلغز عنها بموضوعات من البيئة، «كالأبغلة» وهى نوع من السفن الكويتية القديمة وعن «النوخذة» قبطان السفينة، فيقول اللغز:

« ابْغَلَتْنــــا الكبيرة، يازْوَاهــا الكثـيرة

نُــوخذها المِكَرْكَش، وبنتها الصغــــيرة»

فالسماء وما فيها من نجوم هى كالمراكب الكبيرة (الابغلة) بما فيها من زخارف. والشمس تلمع مثل لمعان الثوب المكركش المطرز بالزرى الذهبى اللامع، وهى قبطان السماء التى تنتظم بها سير حركة الأفلاك كما أن القمر يتبعها.. وفى هذا اللغز حينما نجد الشمس يرمز لها بالنوخذة قبطان السفينة، والقمر يرمز له بالبنت فيذكرنا ذلك بالتصور الأسطورى القديم[٢٠] الذى يفترض الشمس ككائن مذكر، والقمر ككائن مؤنث، أو فى الأساطير اليونانية حينما نجد أبولو إله الشمس، أو ديانا إلهة القمر[٢١] واللغز يسأل عن أشياء ثلاثة: السماء بنجومها والشمس والقمر. فى حين نجد لغزًا آخر يحمل مواصفات من البيئة وهو أبسط فى التركيب يسأل عن النجوم، مثل اللغز الذى سبق ذكره الذى يصف فيه اللغز النجوم بأنها «**اصرار صريته صبحت الصبح ما لقيته**». كما نجد لغزًا آخر يسأل عن **نجم العقرب** ولكن يستخدم اسم العقرب بمسمياته الثلاث **كعقرب** للساعة، **ونجم العقرب** الذى يلمع فى السماء، **والعقرب** نفسه. ويقول اللغز: «**ثلاث بالاسم سموا، لا قعدوا ولا التموا، واحدة صنعة الصناع، وواحد بالسما لماع، وواحد من الأرض طايف**».

كما نجد لغزًا آخر يشبه اللغز السابق فى أسلوب تركيبه وموضوعه فهو يسأل عن شيء واحد (الميزان) ولكن للميزان أنواع ثلاثة.. برج الميزان من عالم الأفلاك، والميزان الذى يستخدم أداة للكيل، أما الثالث فهو ميزان يوم الحساب، ويقول اللاغز فى لغزه:

«ثلاثة ال خَلَقهــم فرد واحـــد

وثلاثة كلهــم فى اســم واحــد

واحد بالســما، وبالأرض واحــد

وواحــد يلتــقى يــوم الحســاب»

لغز آخر إجابته هى نجوم برج الميزان وهو لغز منظوم باللهجة البدوية ومن نمط الأشعار السابقة أيضًا مثل:

«ثــلاث بالدجــى غابَنْ ولا جـــن[٢٢]

ولا هــم من نســل آدم ولا جــن[٢٣]

ولا صــــاغ ولا راق ولا جـــــن[٢٤]

ولا جــاهم مــن البَــارى نَديَــــه»

ويشيع اللغز المنظوم فى البادية أكثر من الحضر فالبادية تحتفى بالشعر احتفاء جميلا.. مستخدمة صورًا من البيئة ومسميات من حياة البادية.. فمثلا اللغز الذى يسأل عن البرق يقول فيه الراوى:

أنـشــــــدك يــابــــــو

عن عــلــم لِـفـَـــا تَـــوْ

رَمْــىٍ بــلا ديـــــــــــره

مـــشـــــاعلٍ بلا ضـــوْ

أو يسأل عن الناقة «الحجِّية» وهى من النوق التى يعتز بها البدوى فيقول واصفًا لها سائلاً السامع عن تحديد معنى ما يقوله.. فينشد فى وصف الناقة قائلا:

هبـت هبـوب بهــا نسْــناس

بـاردة مــن الغــرب تَرهجـــنِّى

سَــميُهــا مطلــب للنــــاس

أكـل شحـم طيـب الهجـنِّــى

فـهى، حينمـا تـأتى، تـأتى كمـا تـأتى ريـاح الغرب بـها نسناس رطب ينعش، واسمها يشبه اسم مطلب للناس يبغون تحقيقه وهو الحج إلى بيت الله.. وهى من خيرة الإبل ومن طيب الهجن..

هـذا الوصف الذى يسرده اللاغز فى لغزه يعطينا بجانب الصور البيئية تعريفًا بإعزاز البدوى لناقته ومنزلتها فى تصوره.

وبمثل هذا البناء الفنى فى صياغة اللغز نجد لغزًا آخر يسأل عن:

ثـلاث مُشْتَبِهات باسم واحد مشْـــتركــــــات

واحـــدة تُجـــــزر جَــزرْ الشــــــاة

وواحــــدةٌ تُـــذكـــرْ بـــــالفـــــــلاة

وواحــدة عَــــدام مـــــن النبـــــات

وإجابـة اللغز أن الأولى هى «**القرعة**» **نبات القرع** الذى يقطع مثلما تذبح الشاة، والثانية هى «**القرعة**» مكان فى صحراء الجزيرة العربية قاحلة، أما الثالثة فهى «**قرعة**» الإنسان التى تخلو من الشعر.

وقد يكون اللغز متعدد الأسئلة متنوع الإجابة يسأل عن أشياء عدة لا يجمعهم صلة فى تشابه الاسم أو التكوين ولكن يتشابهون فى الظروف التى يعيشون فيها.. مثل القمر والسمك والجراد والبيت. فيسأل اللغز عن:

شِنْهَـــوا اللِّى ما يــدُور الفلـــــك دارا

وشنهــوا اللـــى ما يْعِيــش بغــــير داره

وشنهــوا اللـــى عاف بَزْره وَنَكـــر داره

وشنهـــوا اللـــى ما يَقــــــوم الا بتكِّيَة؟

وإجابة اللغز مصاغة بالأسلوب والشكل نفسيهما، والحل هو:

القمــــــر كــــــل ما يــــــدور الفلــــك دارا

والسمــــك اللـــى ما يعيـــش بغــــــير داره

والـداب (الجراد) اللى عاف بزره (أبناءه) ونكر داره

والبيـــــت اللـــى ما يقـــــــــوم الا بتكّيـــــه

وقد يكون السؤال عن شىء واحد يحمل صفات أشياء متعددة متنوعة، فيلغز اللاغز بقوله:

مـــــاشى ولا هُــــــو شَـــــى

ولا يمـشى مــع المـاشيـــــــين

ولاطـــــيـــر ولا قِــرْنـــــــاس

ولا يمشــى من عـرض النــــاس

فالسحاب فعلا هو شىء ولا شىء فى آن واحد، كما أنه يمشى ولكن فى مكان آخر غير الذى يسير فيه الناس. كما أنه يطير وما هو بطائر، وهو فى مكان عال علو الجبال **كالقرناس** الناتىء فى قمم الجبال. مع مثل هذه الألغاز التى تحتاج إلى خبرة وجهد فى حلها نجد ألغازًا أخرى سهلة الحل ولا تحتاج من السامع جهدًا كبيرًا فى إدراك متصورها مثل اللغز الذى يستفسر عن **البندقية** فيقول: «**بنت العجم تِرَاطِنى وأرَاطنْها، وقُليبى خايف منها**». أو عن **الديك** الذى يقول فيه اللاغز «**أحمر أحمرانى، رجوله خيزرانى، يذكر الله، ولا يصوم رمضان**».

وتتعدد الألغاز وتتنوع موضوعاتها.. منها ما يكون عن محسوسات وأدوات نفعية، ومنها ما يكون عن تصورات مجردة غير ملموسة ولكن شائعة ويمارسها كل إنسان مثل **النوم**، فيصفه اللاغز فى لغزه بأنه «**أسود نغمشى، من السكر حشى، من ذاقه غشى، ينسى كل شىء**» أو يستفسر عنه بصَيغة أخرى ينشدها شعرًا قائلا:

«أنشدك عن فارس عظيم.. قطاع سيفه بر وبحور وان لقا قوم انزادوا نعيم.. تفرح به البدوان وسكان القصور خلقه الرحمن الرب الكريم.. لا يموت ولا يميت ولا يبور». أو قد يكون اللغز عن شيء مما يستخدم داخل البيت مثل «الملالة» وهى سلة تعلق فى سقف الحجرة ويوضع فيها الطعام ليكون معرضًا لتيار الهواء فى فصل الصيف فيقول اللغز: «تيش أبريش، معلق بالعريش» أو عن العجين فيحور اللاغز الوصف بقوله: «بنتنا فى الهور، والهور طافيها، كلها شحم ولحم، وعظام ما فيها». فاللاغز يستخدم مسميات من البيئة يلغز بها عن الشيء الذى يريده، مثال ذلك أيضًا اللغز الذى يسأل عن «ثلاث عبيد شايلين عبده والعبدة شايله عمتها».

فالتاوى الذى يشوى عليها الخبز هى سوداء من أثر دخان النار كما أنها تحمل على ثلاثة قوائم سود. كما أن اللغز الذى يسأل عن القدر والملاس، ويصف القدر و «الملاس» المغرفة كأنها «سبعة مراكب والشيخ راكب حب الشلمبو، وعيسى يرامح».

وكما استعار اللاغز فى وصفه للقدر والملاس وصف المركب نجد لغزًا آخر يستخدم اللاغز فيه وصف القدر للمركب.. كالذى ذكرناه من قبل الذى يقول «المناصب ماء والقدر حطب واللحم يتكلم يا اله العجب». وعلى النمط نفسه لشكل اللغز بصياغته القديمة نجد ألغازًا حديثة تسأل عن أشياء حديثة من الاستخدامات اليومية.. فمثلا اللغز التالى ـ وهو من البادية ـ يستفسر عن آلة من آلات الاتصال الحديثة فيقول اللاغز:

«أسألك عن رَجل تقّلب عيونه
دائمًا يقوم يلازمك بالمطاعة
بالبرد عريان ولا يرْحَمُونه
وحَلقه مع أذْنِه كُلهم فى كِراعه»(٢٥)

فهو يسأل عن شيء يمكن أن يقلب عيونه وهو طائع لأمر، كما أنه فى الشتاء عريان لا يغطى، وفمه وأذنه كلاهما فى ساعده. هذه الصفات نجدها تتوافق مع المسرة؛ فأرقام المسرة يديرها الإنسان وتتقلب وتستجيب للرقم الذى يطلبه طالبه.

هذا الشكل من الألغاز قد يصاغ بشكل آخر يزيد من حيرة السامع كاللغز الذى يسأل عن «ثلاثة فى ثلاثة وكل ما عديت سبعة صار السبعة ثلاثة» فهو يوحى بالسؤال عن شيء حسابى من العدد فى حين أنه غير ذلك رغم أنه كذلك.. فهو عن يوم الثلاثاء.. فيوم الثلاثاء يعتبر اليوم الثالث بعد الأحد والإثنين (واحد. اثنين، ثلاثة) وإذا استمريت فى عدد أيام الأسبوع بعد ذلك صاراليوم السابع هو الثلاثاء أيضًا.. مثل هذا الشكل التركيبى فى اللغز نجد لغزًا آخر يستفسر عن «واحد شاف وداس وطاف وواحد شاف ولا داس وطاف وواحد ما شاف ولا داس وطاف».

فالأول هو الإنسان الذى حج بنفسه وكان بصحة طيبة فشاف وداس وطاف، أما الثانى فهو الإنسان المريض الذى شاف محمولاً وطاف، أما الثالث فهو الجنين فى بطن أمه فهو لا شاف ولا داس ولكنه طاف، وهو مثل اللغز الشائع فى مصر الذى يسأل عن الذى عدى البحر ولم يبتل (إجابته هى العجل أو الجنين فى بطن أمه). مثل هذا الشكل فى التعمية نجد لغزًا آخر يعتمد على تورية المعنى باستخدام مرادفات لفظية يعمد إليها الراوى فى حديثه ويجيب عليه السامع بالأسلوب نفسه وكل منهما يقصد تغطية المعنى وإغلاقه فلا يتبين معناه غير الشخصى المقصود بالحديث. وهو حوار بين اثنين لا يحمل صيغة الاستفهام ولكن يلغز به المتحدث فى كلامه. ورغم أن هذا الشكل من الكلام ليس بسؤال وجواب ولكن مجرد تعمية فى الحديث ومهارة لغوية إلا أنه يمكن اعتباره نوعًا من الأحاجى.. فمثلا الحوار الذى دار بين فتى وخطيبته. وكانت الفتاة «محْظُورة» عند أهلها، لا يسمح لها طبقًا للتقاليد أن تتبادل الحديث مع أى شخص حتى ولو كان خطيبها قبل عقد القران. ولكن الفتى كان يريد أن يستشيرها فى أمر مهم خاص بها، فذهب إليها فى بيتها وفى أثناء حديثه مع أهلها نظر إلى سقف البيت وقال: «ورا خَشَبْ دَارْكم عوج تَعَاليجى».

بمعنى أن خلف خشب سقف دارهم خشب عوج.. وهو يقصد من حديثه أن يقول لها تعالى خلف الدار وسيكون

لقاؤه بها لمجرد لحظات فكلمة تعالويجى يقصد بها تعالى وويجى أى احضرى وطُلّى بمعنى انظرى ماذا سأخبرك عنه.

وردت الفتاة مُكَمِّلة وصف خشب دارها بأنه «**خوخ ورمان ورُوح وتَرَنيجى**» قاصدة بأنه ليس فقط خشب عوج وتعالويجى بل أيضًا **خوخ ورمان وروح وترانيجى، والترانيج** هو نوع من الفاكهة يجلب من الهند. وتقصد من عبارتها أن يذهب هو وسوف تجيء إليه.

هذا الشكل من التلاعب بالألفاظ نجده شائعًا فى كثير من الأحاجى. فمثلا الأحجية التى تروى أن «**أهل فيلكا أصبحوا ما يشوفون**» تعنى أن أهل جزيرة فيلكا كلما أصبحوا يرون الماء، والماء فى اللهجة الكويتية تنطق «ماى». كما أن السجع والمحسنات البديعية تظهر بشكل واضح فى صياغة الألغاز وتعطى جرسًا وإيقاعًا فى إلقائها كما أنها تساعد أيضًا على تورية المعنى. وفيما يلى مجموعة من الألغاز التى تتناول موضوعات من الخبرة اليومية والأدوات النفعية التى يستخدمها الإنسان. «**يدش الغار وما هو فار، ويأكل شعير وما هو بعير**». **فالنمل** يدخل الغار مثلما يدخل الفأر ويأكل الشعير مثلما يأكل البعير. أما اللغز الذى يسأل عن ما «**يطيح من فوق السطح ماله حس**» فهو عن **القطن** الذى يسقط من السطوح ولا يسمع له حس. كما أن **الكبريت** هو إجابة اللغز الذى يسأل عن الشىء الذى يطلع من «**بطنه ويحك ظهره**». لغز آخر يسأل عن الشىء الذى «**تَرَس الدَّار ببيزة**» **وإجابته هى السراج.. فالسراج** يملأ الدار بضوئه.. والزيت الذى يملأ المسراج ثمنه «بيزة» وهى عملة كويتية قديمة.

أما اللغز الذى يقوّل على لسان فتاة: «**رمَّانتى شَقَقْتها، لقفتها، فيها سِحْر، فيها بَحر فيها عيون تنتحر**» فهو عن **المرآة**.. واللغز الذى يسأل عن **الحياك** أو **النساج وآلته** فهو يعطى وصفًا لآلة النسيج أو ماكينة الخياطة بقوله: «**أربع دَحادح ودَحْدُوحْتين، وعَبْد يصفق ورقَّاصتين**».

وقد يكون السؤال يحمل وصفًا للشىء ولكن الوصف يغيب عن ذهن السامع مثل اللغز الذى يسأل عن **طير الرقيعى** وهو موجود فى الكويت فيقول اللاغز مستفسرًا عن شىء «**بطنه شحم ظهره فحم، ذيله مقص، وين ما قعد رقص**» أو يسأل عن النار فيقول «**وآكلة بلا فم وبطن، لها الأشجار والحيوان قوت، فإن أطعمتها طابت وانتعشت، وإن سقيتها الماء تموت**».

بجانب هذا النوع من الألغاز التى تحمل وصفًا يكاد أن يكون مباشرًا للموضوع نجد ألغازًا أخرى تعطى صفات مشابهة لصفات الشىء ولكن مغايرة لواقعه مثل اللغز الذى يسأل عن **القدْو** الذى يشبه النارجيلة.. فيقول اللغز «**بنتنا وبناتها وسيع الحلق بذاتها، والساعدى والراعدى يلعب على دكانها**» وهو يرمز **بالساعدى** إلى عمود الخشب الموصل إلى الماء الجارى **بالقدو، والراعدى** إلى الدخان الذى يتصاعد من «القدو» يشبه مجازًا السحاب، وصوت قرقعة الماء داخل القدو يرمز بها إلى صوت الرعد الذى يصاحب السحاب. كما أن **القبقب** وهو حيوان مائى يسأل عنه اللاغز بقوله: «**أبيض بضِّى، خلقه ربِّى، ناشر شراعه، يمْسى حربى**». كما أن حصبات المحارة وهى حبات اللؤلؤ يسأل عنها اللاغز بقوله «**بنت الشَطْح بنت البَطْح بنت الدراهم بالقدح، اللى ما يزوج بنته ها الشهر اخْتَزى ولا انفضح**».

وتتنوع الألغاز التى تتناول موضوعات من حياة البحر، وكما تزخر حياة البحر بمصادر للرزق تجيش أيضًا بالمخاطر والصعاب، ويواجه البحار والغواص مصاعب عدة، وخاصة فى غوصه بحثًا عن محار اللؤلؤ، فقد تهاجمه حيوانات البحر وأسماكه المفترسة. ومن الألغاز التى تتناول أسماك البحر المفترسة اللغز الذى يسأل عن سمك القرش فيقول «**أبيض يلوح فى البحر مطروح، كم قتل من روح، راحت ايَدِيَّة**». وغير ذلك من ألغاز تبادلها أبناء المجتمع ومازالت مختزنة فى ذاكرتهم منها ما هو قديم ومنها ما هو حديث وكلها ترتبط بواقع الحياة ومظاهر الكون. فالألغاز ،كما ذكرنا من قبل، هى شكل من أشكال التعبير الأدبى تعبر عن الحياة التى يعايشها **الإنسان وانعكاس مظاهرها عليه** وتأثره بها وتأثيره فيها، كما توجد أشكال أخرى من الكلام المغطى المعمى معناه تعتمد على رموز متفق عليها بين أصحاب المهن والحرف الخاصة قد يستخدم الحروف الأولى من الكلمات فى الكلام المقال لتكون الكلام المقصود. أو يعكس المتكلم وضع الحروف مثل «ذهب» بنطقها بهذا. أو يستخدم رموزًا خاصة تدل على أشياء معينة يدرك معناها من يعرف سرها. هذه الأشكال المختلفة المتعددة فى تعمية المعنى

المراد من الكلام قد تندرج ضمن تعريف الألغاز. ولكن الشكل المتعارف عليه للغز، باعتباره تعبيرًا أدبيًا، هو الشكل الذى يتكون من سؤال يبحث عن إجابة؛ سؤال يلقيه السائل وينتظر حله من السامع ويصاغ صياغة أدبية. أو كما يقول الحريرى فى تحديد صفات الألغاز «شرطها أن تكون ذات مماثلة حقيقية، وألفاظ معنوية، ولطيفة أدبية».

فاللغز هو تعبير أدبى بجانب أنه أحجية ومشكلة يشكل على السامع وضع حل لها. وتوجد مسائل رياضية تعتبر من المسائل المعقدة الصعبة وتحتاج خبرة دقيقة بعلم الحساب لوضع حل لها.

وفى الفن المعمارى توجد أيضًا أشكال من العمارة ملغزة التكوين؛ فإذا دخل شخص مبنى من هذه المبانى تاه بداخله ولم يعرف من أين يخرج ولا من أين يدخل. وفى الفنون التطبيقية أيضًا أشكال من البناء الفنى يلغز على صاحبها معرفة سر تركيبها.. وفى الموسيقى أيضًا نجد أشكالا من التدوين ملغزة(٢٦).. يعرف سرها العازف الماهر فيكمل بأدائه المجيد ما ترمز إليه إشارات المؤلف.. ولكن الشائع فى الأدب الشعبى والمأثورات الشعبية هو الشكل الأدبى الذى يتكون من سؤال وجواب. حوار بين اثنين للبحث عن شىء. وقد قدمنا فى الصفحات السابقة نماذج من هذه الألغاز مما هو شائع فى المجتمع الكويتى. بأمل أن تكون مادة ميسرة أمام المهتمين بهذا النمط من أنماط الإبداع الشعبى، وبهدف أن تحظى الألغاز الشعبية باهتمام أكبر؛ فالألغاز الشعبية مازال الكثير منها لم يجمع بعد، بل فى بعض قطاعات من مجتمعنا العربى لم يبدأ جمعها بعد، مثلها فى ذلك مثل الكثير من مظاهر الإبداع الشعبى.

والتراث الشعبى لمجتمعنا العربى تراث كبير، ومأثوراته عديدة متنوعة، وفى حاجة إلى جهود متضافرة متعاونة فى جمعه والحفاظ عليه ودراسته دراسة مقارنة ثم تقييم أشكاله الفنية تقييمًا علميًا يكشف عن خصائص هذا الإبداع وأسسه النفسية. ليكون مصدرًا من مصادر الإلهام والإبداع فى أعمال فنية حديثة تؤكد شخصية هذه الأمة..

فالإبداع الشعبى ليس بإبداع تلقائى فحسب، بل هو إبداع ينشأ عن إدراك الإنسان لموقفه إزاء الحياة ثم ممارسة هذا الإبداع ممارسة تلقائية كضرورة من ضرورات الحياة اليومية الجارية يضفى به بهجة على حياته وأنماط سلوكه، ويكسب العمل الذى يعايشه قيمة إنسانية كما يعطى من خلال إبداعه المستمر قيمة فنية على ما تحتمه ظروف البيئة من أنماط السلوك والعمل.. هو فن للحياة.. وفن للحياة يعبر عن فلسفة الأمة وضميرها خلال حقب الزمان وعلى اتساع رقعة المكان الذى تشغله شعوب هذه الأمة.. لتؤكد به ومن خلاله وجودها الإنسانى بين غيرها من الأمم. قد يختلف الشكل فى الممارسة والأداء ولكنه يتوحد فى المضمون من حيث إنه تعبير إنسانى..

والفنون الشعبية فى الكويت هى كذلك من حيث إنها تعبير محلى عن فكر عربى ووجدان إنسانى، وما يبذل من جهود للكشف عن أنماطها ومكوناتها ومدلولاتها هو محاولة من محاولات التعرف على باحات متسعة يطل منها الفنان المثقف الحديث على حقيقة الإنسان.. ليأخذ دوره الواضح فى هذا العصر.. وليقدم إبداع شعبه من خلال إبداعه الفنى الحديث فى لغة مفهومة للجميع.. ليكون إبداعه هو نتيجة التحام عضوى لمزاج العصر.. وروح الأمة.. ونسيجه الفكرى والوجدانى التراث العالمى بصفة عامة والتراث العربى القومى بصفة خاصة.. وشكله النهائى.. فن الإنسان الذى عرف فن الحياة.

الهوامش :

(١) راجع دراستنا عن الألغاز الكويتية ـ مجلة الكويت العدد ١٤٤ فبراير ١٩٦٩، والعدد ١٤٨ إبريل ١٩٦٩.

(٢) تفسر لغويًا كلمات: لغز ـ غطاية ـ أحجية ـ فزر ـ حزر ـ بالمعانى الآتية:

لغز: بمعنى مال به عن وجهه، كما يقال أيضًا، لغز اليربوع جحره بمعنى حفره ملتويًا مشكلاً على داخله، والغز الكلام، أى عمى مراده به ولم يبينه، والملغز من الكلام هو الملتبس الشكل.

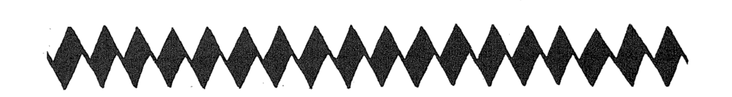
غطاية: أغط الشىء فى الماء أى غمسه وغوصه. والغطيطة وهى كلمة عامية بمعنى الضباب.

أحجية: من حجا، حجا الأمر ـ ظنه، فادعاه ظانًا ولم يستيقن، والأحاجى من الكلام، المغلق منه.

فزر: شق ـ فسخ ـ كسر ـ فزر الشىء أى فتته.

حزر: قدر بالحدس وخمن معنى الشىء.

(٣) ركز: بمعنى غرز، وركس: بمعنى غمس.
(٤) راجع مقال:
D.G. Blauner, The Early Literary Riddle, in, Folk Lore review -- Vol. 78, spring 1967. pp. 49-58. Published by, The Folklore Society, London.
(٥) أبو الهول فى مصر الفرعونية يتكون من جسم أسد غير مجنح وصدر ورأسه رجل.
(٦) مقامات الحريرى، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ص ٣٩٤.
(٧) المقامات ـ ص ١٤٣.
(٨) هذا اللغز الذى يحتاج معرفة دقيقة بقواعد التوريث ونظام الزواج فى المجتمع الإسلامى نجد مثيلا له فى الألغاز الشائعة فى الكويت يروى أن سيدتين قابلتا رجلين فى الطريق فألقيتا عليهما السلام بالعبارة الآتية.. السلام عليكم يا آباءنا ورجال أمهاتنا ورجالنا بالحلال «فاللغز يستفسر عن كيفية أن يكون كلا الرجلين هما أبوين لهاتين السيدتين وفى نفس الوقت أزواج أمهاتهن وأزواجهن شرعًا أيضًا. وحل هذا اللغز هو أن كلا من الرجلين قد زوج ابنته للآخر فكل واحدة منهما هى ابنة لأحدهما. كما أن كل واحدة هى زوجة أحدهما كما أن كل واحد منهما هو زوج أم الأخرى.
(٩) المقامات ـ ص ٤٩٥.
(١٠) المقامات ـ ص ٥٠١، ٢٠٣، ٥٠٥.
(١١) ص ٥٠٢.
(١٢) ص ٥٠٧، ٥٠٦.
(١٣) مثل الألغاز التى تروى داخل الحكايات الشعبية لتظهر مهارة بطل الحكاية أو بطلتها، مثل حكاية الجارية التى وردت فى مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة، وما دار بينها وبين العلماء والفقهاء من حوار درامى، يسألونها أسئلة محيرة فتجيب عليها، كما تلقى هى بالتالى أسئلة يعجز عن إجابة لها كثير من العلماء والفقهاء، وهى أسئلة محيرة ملغزة المعنى، كذلك راجع:
Stith Thompson, The Folktale Published by Hot Rinehart and winston Inc. New York, 1946, PP. 158-163.
The Types of the Folktale, Op. Cit. PP. 316-325.
(١٤) راجع دراسة P.D. Beuchat التى وضعتها عن الألغاز بين قبائل البانتو .Riddles in Bantu المنتشرة وسط وغرب إفريقيا المعاد نشرها بكتاب:
The Study of Folklore, Op. Cit.
(١٥) Archer Taylor, An Index to The Proverb, Op. Cit.
معظم كتب الأمثال العربية تتبع فى تصنيفها الترتيب الأبجدى ـ راجع على سبيل المثال (مجمع الأمثال أبى الفضل أحمد بن محمد النيسابورى ـ الميدانى ـ منشورات دار مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٦١).
وما صدر فى الكويت من كتب عن الأمثال تتبع نفس التصنيف الأبجدى: مثلا: الأمثال الشعبية، لخالد سعود الزيد، الأمثال الدارجة لعبد الله آل نورى (جزءان)، وما تضمنته الموسوعة الكويتية الميسرة، حمد محمد السعيدان من أمثال كويتية وألغاز.
(١٦) سبق أن أثرنا هذه المشكلة فيما سبق فى الحديث عن الأغانى والحكايات الشعبية.
(١٧) قد يستفسر عن الإبرة بلغز يسأل «عن شىء له عين واحدة ولا يقفلها أبدًا» وهو لغز غير عربى. ولكن نجد أنه يمكن أن يتفق مع الألغاز العربية، فمن الألغاز ما يسهل انتقاله بالترجمة ومنها ما يتغير فى شكل صياغته إذا انتقل من لغة إلى أخرى.. هذا اللغز ورد ضمن مجوعة من الألغاز جمعها Arthur. Fauset وأعيد نشرها بكتاب.
Folktale Reader, Edited by, Kenneth and Mary Carke, A.S. Barnes and company, Inc., New York 1965. PP. 267–272.
(١٨) المنحاز هو مثل مصحن العطار ومنه أنواع كبيرة وصغيرة، الكبير يستخدم فى دق الهريس، وهى أكلة شعبية فى الكويت وتقوم النساء عادة بدق الهريس ويصاحب ايقاعات المدق اغان، والنوع الصغير يستخدم فى صحن القهوة والتوابل.
(١٩) انظر للباحث «من أساطير الخلق» بمجلة عالم الفكر، العدد الثانى، المجلد الثانى، أبريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٧١ الكويت.
(٢٠) كما يذكرنا بمراكب الشمس فى التراث الفرعونى.
(٢١) بعض الأساطير والحكايات الإفريقية تذكر أن القمر قد سرق بعض الريش النارى الذى تتزين به الشمس. مثال انظر، من أساطير الخلق، مجلة عالم الفكر، السابق الإشارة إليه، فى تفسير وذكر التصورات الأسطورية للكون. كما يذهب بعض الباحثين إلى ربط وتفسير قصة شمشون وقواه الخارقة بالتفسير الإسطورى للشمس، راجع كتاب:
Richard M. Dorson, The British Folkiorists, A History, Op. Cit.
وما أشار إليه المؤلف من مراجع عن هذا الموضوع «أسطورة شمشون».
(٢٢) جن: بمعنى جثن.
(٢٣) جن: جان.
(٢٤) ولا جن: لجين: الفضة.
(٢٥) روى لنا الكثير من هذه الألغاز المنشورة، وخاصة ما يروى بلهجة البادية السيد سليمان الهويدى.
(٢٦) راجع: Groves Dictionary of Music & Musicians, Vol, VII. P. 180 (Ribble Canon).



الغطاوى الكويتية

تأليف: محمد رجب النجار
عرض: فتحى عبد الله

تلعب التمثيلات الرمزية بكل أنواعها وأنماطها المختلفة فى ثقافات الشعوب، وخاصة التاريخية منها، دورًا كبيرًا فى كشف آليات الصراع الاجتماعى والسياسى والأشكال التى تأخذها بما يتناسب مع ما يحدث فى العالم من تغيرات، ومن أكثر هذه التمثيلات حضورًا وفاعلية ما يتعلق بالمأثور المتراكم خلال حقب تاريخية متتالية لا تزيده إلا فاعلية أيًا كان الشكل الذى يأخذه أو السياق الذى ظهر فيه، وإن كان أهم ما يميزه هو الحضور الشعبى أو الارتباط بأكثر الفئات والشرائح الاجتماعية التى تصوغ الوعى الجمعى.

وأول من انتبه إلى تلك الفاعلية فى الصراع العالمى الحديث مثقفو النمط الكولونيالى الذين ربطوا اقتصاديًا العالم كله بالمركز الأوروبى، وقد أحسنوا استخدام هذا المأثور فى الصراع السياسى بشكل مباشر إذ أعلوا من بعض أنماط الأداء وروجوا لها فى أشكال احتفالية جذابة ترسخ لما يريدون وأخفوا أنماطًا أخرى واتهموها بالرجعية والتخلف، إلا أن النتيجة النهائية هى وجود هذه المأثورات الشعبية وفاعليتها داخل الثقافة الرسمية مما دفع الإدارات السياسية على المستوى المحلى أن تأخذها بعين الاعتبار حتى أصبح الباحثون الشعبيون أحد أدوات الصراع السياسى سواء على المستوى الداخلى، فيما يحدث فى المجتمع من صراعات، أو على المستوى العالمى.

ومع ظهور «الدولة الوطنية» أصبح هذا المأثور أحد عناصر تكوين «الهوية» والخصوصية الحضارية المرتبطة بالمكان مما دفع المؤسسات الرسمية إلى حفظه وتدوينه وتقديمه فى أنماط حديثة فى الأداء من خلال الوسائط الجديدة.

ومع التطور الرأسمالى فى السنوات الأخيرة، والذى يسعى إلى تقليص دور الدولة الوطنية وخلق الحدود اللينة، اكتشفوا للأشكال الشعبية دورًا جديدًا فى عملية التسويق والترويج، ومهما كانت الأدوار التى سيلعبها المأثور الشعبى فيما يحدث فى اقتصاديات السوق ـ فإنه وجوده كنمط أداء ثقافى، له طابعه المميز حسب كل جنس ونوع قد أصبح شكلاً ثقافيًا بالدرجة الأولى. ومن الباحثين المميزين فى هذا الحقل الدلالى الجديد د. محمد رجب النجار الذى جمع فى كل أبحاثه بين الثقافة الشفاهية وما بها من حيوية وعفوية لارتباطها بالجماعة البشرية وبين مناهج البحث الجديد القائم على الرؤية الكلية والتنظيم العقلى الدقيق. ومن إصداراته المميزة كتاب «الغطاوى الكويتية» أو الألغاز الكويتية، والكتاب نموذج لعمل الباحث إذ يجمع فيه بين

البحث الميداني والرؤية المنهجية، فالجمع الذى قام به هو وفريق العمل متعدد ومتنوع، وإن كانت طريقة التصنيف قد جاءت تقليدية. والكتاب يقوم على مقدمة نظرية تتعرض للمصطلح فى التراث العربى وفصلين وخاتمة، الأول يناقش الدلالة أى الموضوعات التى تتناولها الألغاز، والثانى يتناول جماليات فن الألغاز، والخاتمة تتناول «ألغاز فرعية فى الكويت».

ففى المقدمة يقول: «إن فن الأحاجى والألغاز فى التراث العربى المدون والشفاهى فن متعدد الأسماء بحسب الأزمنة والأمكنة ولكنه واحد فى وظائفه الفكرية والجمالية، وقد ذكر البلاغيون أن التعمية أهم صفاته ومن هنا أطلقوا عليه «فن المعمى»، ومن وجهة نظر مبدعيه فى الكويت أنه فن يقوم على التغطية ومن هنا شاع المصطلح المحلى «الغطاوى» الذى يماثل نظيره التراثى «المغطى». وهو «تغطية البصر عن إدراك المحسوس وتغطية البصيرة عن إدراك المعقول» ولابد أن تكون التغطية مقصودة فى اللغز ويظهر هذا فى الأداء اللغوى من حيث اختيار المفردات الدالة والأساليب البلاغية التى تخص الشعر والنثر معًا. كما أن طبيعة اللغز ككل أنماط التعبير الشفاهى تحتاج إلى الراوى والسامع معًا لأنه نوع من الإبداع المزدوج، ويكون ذلك على مشهد من الحاضرين.

ويقول ابن رشيق القيروانى عن طبيعته «أن يكون للكلام ظاهر عجب غير ممكن وباطن ممكن غير عجب» فالغموض والتناقض شريكان أساسيان فى اللغز الحسن وهذا يعنى أنه فن المتناقضات الظاهرة. والبنية الأساسية للغز تتكون من ثلاثة عناصر هى: شىء ما موصوف أو مجهول ثم وصف لهذا الشىء المجهول ثم عبارة مضللة خادعة عن هذا الشىء نفسه، وقد يكون هناك استهلال مثل «أناشدك» أو «أحاجيك» التى تستهل بها الألغاز العربية ثم الخاتمة، إلا أن الفولكلوريين الغربيين يؤكدون أن الصيغتين الاستهلالية والختامية يمكن فى ضوء السياق الدلالى الاستغناء عنهما؛ فهما عنصران ثانويان.

وفن «اللغز» فن بدائى فى كل الثقافات منذ النشأة الأولى للإنسان وهو محاولة للمعرفة لا تقل سحرًا عن دور الطقوس فى عصر كله غامض، ولا يمكن للإنسان إلا البحث عن المعرفة.

وفى الفصل الأول، «الدراسة الموضوعية للغطاوى الكويتية» يرى الباحث أن الألغاز تقال طوال العام وتروى فى الليل، ويزدهر إلقاؤها فى فصل الشتاء وفى شهر رمضان بعد الإفطار وفى موسم السفر قديمًا حيث كان الكويتيون يقومون برحلات لنقل البضائع إلى الهند وشرق إفريقيا وزنجبار وجنوب الجزيرة العربية وتبدأ هذه الرحلات فى شهر سبتمبر عقب موسم الغوص وتستمر حتى بداية أبريل وكانت الألغاز بالنسبة لهم مادة شائقة للمسامرة والقدرة على الاندماج فى الجماعة. كما أن الألغاز أكثر انتشارًا فى البادية عنها فى الحضر، وتكون شعرًا، ويبدعها ويلقيها الشعراء، لا كبار السن، كما أنها تكون للتسلية بين الأطفال والنساء.

وحصر الباحث الوظائف الفكرية والجمالية للغطاوى فى:

١ - **الوظيفة الترفيهية**: وقد حظيت بإجماع كل الطبقات والأنواع، فيمارسها الكبار والصغار، النساء والرجال، وهى وسيلة سهلة وبسيطة للتسلية والترفيه والترويح عن النفس وتزجية وقت الفراغ على نحو إيجابى فعال.

٢ - **الوظيفة التربوية**: إن طبيعة اللغز تدفع إلى التحدى وخلق نوع من الاستجابة القائمة على التأمل ودقة الملاحظة وإدراك العلاقات والمقارنة بين الأشياء والوقوف على أوجه التماثل والتضاد أو التشابه والاختلاف، فهو رياضة ذهنية تؤدى إلى تنمية القدرات العقلية وتقوى الخيال، ويخلق نوعًا من المشاركة الجماعية، فاللغز يكسب الإنسان القدرة على التفكير المنطقى وتنظيم المعلومات واستخلاص النتائج.

٣ - **الوظيفة التعليمية**: إن الألغاز تهدف إلى ترسيب معلومة من المعلومات أو حقيقة من الحقائق وتنقل التجربة والخبرة فى جو من المرح والبهجة والإثارة والترقب مع تحقق للذات واكتساب عدد من المهارات فى إنتاج المعرفة.

٤ - **الوظيفة الاجتماعية**: تتيح الألغاز لأفراد الجماعة البشرية على اختلاف أعمارهم وطبقاتهم الاجتماعية فرصة التخاطب الجماعى بينهم، ما داموا قادرين على المشاركة الإيجابية فيها.

٥ - **الوظيفة النفسية**: تؤدى هذه المباريات الجماعية إلى تقوية الشعور بالأنا والإحساس بالتفوق والرضى عن النفس والقدرة على تجاوز المتناقضات كما تلعب دورًا ملحوظًا فى التخلص من القلق. إن فن الألغاز كنمط أداء شعبى يعبر عن الثقافة المادية للجماعة، المرتبطة بجميع

أنواع السلوك اليومى من مأكل ومشرب وعادات تزاوج أو تجاور وصراعات، وعن الثقافة الروحية والممثلة فى التجريدات الرمزية والانفعالات والمشاعر والمعتقد الدينى، وكذلك عن الثقافة الاجتماعية التى هى تعبير عن الأنساق التى تحكم المجتمع وترسخ لعدد من القيم التى تعارف عليها. وتتمحور «الغطاوى» الكويتية حول الموضوعات الآتية:

١ـ الموجودات الحية، وتتناول عالم الأحياء سواء الإنسان منذ ميلاده حتى الوفاة ودرجات القرابة والنماذج البشرية الإيجابية والسلبية فى المجتمع. فهناك ألغاز تدور حول الجسم الإنسانى مثل «قطعة وراء جبل، تلقط كل خبر» عن الأذن، و«ثلاثة شايلين ميت، الميت يتكلم وهم لا يتكلمون» عن الأصابع التى تحمل القلم فى الكتابة، و«عشرة يطقون ميت» الأصابع التى تعزف الموسيقى، وعن الإنسان كله مثل «طبق فوق طبق، فوق الطبق منارة، فوق المنارة كاسين، فوق الكاسين سيفين، فوق السيفين حشيش..».

أما الغطاوى التى تدور حول الحيوانات، فإنها تخص حيوانات البيئة الصحراوية وطيورها وحشراتها، ومن أهمها «الناقة» لأنها مصدر للغذاء ووسيلة للانتقال، مثل «أربعة سبق، وأربعة لبق، وأربعة بالخد يبارينه» وكذلك الفرس رمز الصحراء والدال على الفروسية والكبرياء «بنت الملك، جالسة على التل وتختل (من الخيلاء) من شعرها لأكعابها وكل العرب عشاقها». أما الحشرات، فإن الجرادة التى كانت تأكل فى أيام القحط، فإنها تشير إلى صعوبة الحياة وقسوتها فى الصحراء «ذلولنا ذلول بكر، أشدادها ضيع الفكر وعينها فى مثابتها (مناخيرها) كثير الريح بايعها قليل الريح شاريها».

٢ـ الموجودات غير الحية: وهى نوعان:

أ ـ طبيعية: وتحتل فيها الشمس والقمر والنجوم والأرض حيزًا كبيرًا من تفكير المجتمع الشعبى؛ فالقمر مثلاً «يا هلا بمؤنس الغرايب بالليل عندى وبالنهار غايب» أما الهواء «ماشى ولا هوشى، ولا يمشى مع الماشين، ولا هو طير ولا هو قرناس ويمشى من عرض الناس»، أما النار برموزها المتعددة، والتى تشارك فى جميع الطقوس الصحراوية بما لها من قداسة وفائدة يومية فى حياة هذا المجتمع «بنت اسمها أم عابس، تأكل الأخضر واليابس». أما النباتات والمزروعات على ندرتها فى البيئة الصحراوية فقد حظيت بعدد كثير وإن كان غير متنوع من الغطاوى مثل الكمأة أو الفقع.

«بنتنا بالخور، والخور طاميها، فيها شحم، فيها لحم، وعظام ما فيها» ويشغل الباذنجان حيّزًا ملحوظًا ومن أشهر غطاويه «أسود سويدانى فى السوق لاقانى، عمامته خضرا وثوبه سويدانى».

أما النخلة فهى جزء من الهوية، ورمز للخصوبة والنماء وتدور دورًا اقتصاديًا كبيرًا فى حياة الصحراويين «بنت الشطح بنت البطح، نقالة الدراهم بالقدح، إن ما زوجها أبوها هالسنة إما اشتنع واللا افتضح».

ب ـ صناعية أو مركبة: كالطعوم والأبنية وغيرها ومن أشهرها «القهوة» لارتباطها بالسمر والأنس والحكايات وبأوقات الفراغ وبالجلسات الليلية «أسألك يا خالى، عن بنت سبت حالى، سمرة وقوية عين ومجالسها الرجال».

وفى المبانى تلعب «الكعبة» بيت الله دورًا رمزيًا يشير إلى كرم الله، «ما تنعد ضيوفه» وإلى مركزية هذا البناء فى الاعتقاد والطقوس «عالم بلا كتاب، ومسجد بلا محراب وبيت بلا باب».

أما الأشياء ذات الاستخدام اليومى فهى محصورة أيضًا لافتقار هذا المجتمع لأدوات الاستهلاك والترفيه، وفى مجال الأزياء والملابس تأخذ «العباءة» دلالة اجتماعية كبيرة ولذا يدور حولها عدد من الغطاوى مثل «أسود ليل ولا هو ليل يمشى ولا هو خيل، له جناحان ولا هو طير». وفى المجتمع الصحراوى، القائم على الترحال والتنقل، يحتاج المرء إلى أدوات للدفاع والحماية، وقد اختفى السيف والدرع ليحل محلهما البندقية والمسدس، ليشيرا إلى غياب الحكومة المركزية المهيمنة فى مجتمع القبائل، ومن هنا يتغزل الكويتيون بالبندقية.

«سمراء طويلة معجبة بحسنها، أميرة بنت أمير من أبيها وجدها، النار من أفواهها تنطفق، ابنة بكر، متزوجة وأرملة، كل ما جابت غلام تنطفى».

٣ ـ المجردات: وفى هذا المجال يتوقف الكويتيون كثيرًا عند الزمن سواء كان مطلقًا كالدهر والدنيا والعمر والمستقبل أو نسبيًا كالسنة والشهور مثل هذه الغطاية التى تشير إلى يوم «الثلاثاء»، «ثلاثة مع ثلاثة وكل ما عديت سبعة، صارت السبعة ثلاثة».

٤ ـ معتقدات دينية: وتعكس الألغاز المجموعة مدى ارتباط هذه الجماعة بالإسلام كإطار عام ورؤية كلية لحياتهم، وأن القرآن الكريم هو التشريع والقيم الكبرى.

فالقرآن مثلاً «أسود من الليل، أبيض من اللبن، أخف من الريش، أثقل من الجبل».

وتشغل الطقوس والعبادات عدداً غير محدود من الغطاوى مثل شهر «رمضان» الصيام.

«شجرتنا هلت، ثلاثين قطق تدلت، البيضاء حرمت والسوداء حلت».

٥ ـ البحر. يحتل البحر فى الحياة الكويتية مكانة خاصة فى الغوص والتجارة ومثلما كان قديماً مصدر الرزق الأول بات كذلك مصدر الخطر الأول فى حياتهم وهذا ماجسدته الألغاز، فلآلى البحر تهيمن على عدد كبير من الغطاوى مثل:

«شىء غالى، صعب المنال، تلقاه فى البحر لونه يلالى»، وكذلك السفينة وبعض حيوانات البحر التى تمثل الخطر مثل القرش «دب منفوخ، دب منفوخ أبيض يلوح أسود يلوح بالبحر مطروح، كم قتل من روح راحت أيديه».

وهذه الغطاوى كشكل تعبيرى، يحتاجه المجتمع بكل طبقاته وفئاته الفاعلة، كان من الضرورى أن تتنوع مصادرها وروافدها بحيث تؤدى الغرض المطلوب منها، ومن أهم المصادر:

١ ـ روافد عالمية: لقد تأثرت الثقافة العربية بشكل عام والكويتية بشكل خاص بالموروث الآسيوى للتجاور وعلاقات التجارة، خاصة الهند وفارس.وهناك عدد من الألغاز العالمية عرفت طريقها إلى الكويت ولم يعد المجتمع يحتاج إلى معرفة أصلها خاصة بعد تعريبها وتعديلها بما يتناسب مع الرواية الشفوية مثل هذا اللغز، فهو من أصل هندى:

«أشرف رجل على الموت وكان عنده سبعة عشر جملاً فقال لأولاده يوصيهم : إذا أنا مت فليأخذ الأكبر نصف الجمال وليأخذ الأوسط ثلث الجمال وليأخذ الأصغر تسع الجمال فلما مات احتاروا فى القسمة. فإذا كنت القاضى فكيف تنفذ هذه الوصية دون أن تذبح جملاً؟».

ولم تقتصر الروافد العالمية على آسيا فحسب، فقد أثرت الثقافة الغربية مثل اللغز الأشهر «الإنسان» «شنو الشىء الذى يمشى فى الصبح على أربع، وفى الظهر على اثنتين وفى المساء على ثلاث» وهذا اللغز فى الأصل إغريقى.

٢ ـ روافد عربية: بعضها مدون فى كتب التراث العربى ولاسيما فى مجال الألغاز الشعرية واللغوية مثل:

«ما الحاكمون بلا سمع ولا بصر

ولا لسان فصيح يعجب الناس».

أما الألغاز النثرية فبعضها مما هو ذائع فى كتب المتصوفة وحكايات ألف ليلة وليلة مثل هذا اللغز الذى يتساءل عن السنة وشهورها والصلوات الخمس.

«شجرة وفيها اتناشر فرع، وفى كل فرع ثلاثين غصن وفى كل غصين خمس زهرات، ثلاث فى الظل واثنان فى الشمس».

٣ ـ روافد محلية كقصص الألغاز والشعر النبطى والأمثال السائرة والأقوال الدارجة.

وفى الفصل الثانى، يتناول الباحث الأداء الجمالى للغز وبنيته التكوينية والأساليب اللغوية المستعملة فقد يكون اللغز قصير الجمل والعبارات وقد يكون طويلها وطوراً يكون مرسلاً وطوراً يكون موقعاً يعتمد الموسيقى والسجع، وأحياناً يشتمل على ألوان من البديع وأحياناً أخرى يتحلل من ذلك. إن الإيقاع الصوتى يعد عنصراً وملمحاً بارزاً وسمة أصلية فى بنية اللغز، فكلما كان أكثر احتفالاً بالإيقاع الصوتى ساعد ذلك على سرعة الحفظ وسهولة الرواية ويتحقق هذا من خلال الموروث الموسيقى العربى الفصيح أو ما يعرف بالوزن أو البحر ومن بلاغة النثر أيضاً كالسجع والترصيع والتوازى.

فالترصيع أن تكون الألفاظ فى الجمل مستوية الأوزان متفقة الأعجاز مثل:

خمسة جايبات الخبر	الخيل
وخمسة آكلات الشجر	البعير
وخمسة عابرات البحر	الجاموس

أما التوازن أن يراعى المبدع فى الكلمتين الأخيرتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير، مثل لغز «البقرة».

أربعة يمسون

وأربعة يبكون

والتاسع مجنون

إن اللغز كما قال أرسطو فى جوهره يقوم على المجازات سواء اعتمد الكناية أو الاستعارة وقديمًا كان الإنسان مغرمًا بالقياس التمثيلى. ومن اللافت أن معظم الغطاوى الكويتية تؤثر أن تعبر عن المجهول بعدد من الرموز الاستعارية، وهى عادة تأتى فى أول اللغز ويمكن حصر أشهرها فى المجالات الآتية:

١ ـ رموز طبقية أو اجتماعية:

«بنت السلطان لابسة ألف فستان» البصلة

«بنت الملك لابسة ألف تنورة وجالسة فى الجورة» الكرنب

٢ ـ رموز يدوية:

«غنيماتنا سود، فى البطحة رقود وكل ماجرينا العود، كثرت عنا منا» القلم

«بعارين واحد وعقالها واحد» القمر والنجوم

«ناقتى حرشة برشه ترعى ضاحى مالها كرشة» المنجل

٣ ـ رموز بحرية:

«سفيتنا يالصفيرة، ياللى ملاحيك كثيرة» العين

٤ ـ رموز حضرية:

«حجرة مسكرة مليانة حرز» الرمانة

«قلعة حديد سكانها عبيد، مفتاحها حديد» البطيخ

وفى الخاتمة، يتعرض الباحث لعدد من الغطاوى الفرعية، قياسًا إلى النمط الرئيسى من حيث البنية والتكوين ومن أهمها:

١ ـ الغطاوى التراكمية: سواء ما هو لفظى أو رقمى لفظى مثل:

غار وبعد الغار غارين

وبعد الغارين نارين

وبعد النارين صحرا

وبعد الصحراء غابة (رأس الإنسان)

ورقمى مثل:

أول زمانى لولو أبيض

ثانى زمانى زمرد أخضر

ثالث زمانى ياقوت أحمر (البلح)

٢ ـ الغطاوى المجونية: وهى نوع من الألغاز له إيحاءات جنسية، خادشة للحياء فى معظم الأحيان كما توحى بذلك مفرداته وتعابيره الجنسية مع أنه لا يسأل عن الجنس.

٣ ـ الحكايات اللغزية: وهى أن يأتى اللغز على شكل قصة أو شبه قصة، وعادة ما تأخذ الحكاية اللغزية طابع المشكلة التى تقتضى حلاً يقوم به أحد المشاركين مثل:

«مرت امرأة على جماعة من الصيادين فقالت: ياناس لاتشنوا بالعاطل ولا تظنوا، أمى جابت أمه وزوجى أخو عمه شيصير الولد لها؟ «ولدها»

٤ ـ الغطاوى المركبة: أن يجمع اللغز الواحد بين عدد من التساؤلات يجمع بينها عنصر رابط، قوامه الوحدة الدلالية أو ما يسمى بمراعاة النظير أو العامل المشترك مثل ذلك:

«وش قبة مطوية، وش قبة مبنية

والقعود رديني، والبكرة الثنيه»

والإجابة هى «الأرض والسماء» و«الشمس والقمر»

ويجمع بين عناصرها دلاليًا الانتماء إلى عالم الموجودات الطبيعية.

وفى النهاية تكمن أهمية هذا البحث فى الجمع والتصنيف وإن أخذ إطارًا تقليديًا معروفًا إلا أن المادة الخام أو الحقل المختار يكاد أن يكون جديدًا على الدرس الشعبى «الألغاز» وإن لم يكتشف جمالياته الأدائية فقد طبق عليه فقط البلاغة الموروثة ودرس بنيته التكوينية دون أن يعتنى بالخيال وتركيب الصورة الكلية للغز، كما أن الوسائل الإجرائية والرؤية المهيمنة على البحث كانت تعليمية خالصة لا دور للعمل العقلى فيها إلا الترتيب والتنظيم فقط.





الألغاز الشعبية الجزائرية

تأليف: عبد الملك مرتاض
عرض: جـودة رفـاعـى

يعد كتاب «الألغاز الشعبية الجزائرية - دراسة فى ألغاز الغرب الجزائرى» أحد الأعمال المهمة للدكتور عبدالملك مرتاض، الذى قدم للمكتبة العربية من قبل الكثير من الإسهامات التى تجاوز الثلاثين كتابًا فى مختلف مجالات المعرفة من أدب وتاريخ ونقد، وفى مقدمتها:

«فن المقامات فى الأدب العربى»، و«تحليل الخطاب السردى» و«بنية الخطاب الشعرى»، و«قراءة النص»، و«ألف ليلة وليلة»، و«نظرية الكتابة»، و «القصة فى الأدب العربى» ، و«النص الأدبى من أين وإلى أين؟!»، و«فى نظرية الرواية - بحث فى تقنيات السرد». فضلاً عن عدد من الدراسات والبحوث المتخصصة المنشورة فى معظم الدوريات والمجلات العربية، ومنها: شعرية القصيدة.. قصيدة القراءة، بنية السرد فى الرواية العربية الجديدة، مقامات السيوطى، والميثولوجيا عند العرب.

والدكتور عبدالملك مرتاض من مواليد ولاية تلمسان بالجزائر، تخرج فى كلية الآداب جامعة الرباط عام ١٩٦٣، وحصل على درجة الدكتوراه فى الآداب جامعة الجزائر عام ١٩٧٠، ثم دكتوراه الدولة فى الآداب من جامعة السوربون عام ١٩٨٣. وانخرط فى سلك العمل الأكاديمى منذ عام ١٩٧٠ أستاذًا للأدب والنقد والسيميائيات بجامعة وهران ، كما شارك فى عضوية الكثير من الجمعيات والهيئات العربية، وتقلد عددًا من المناصب الجامعية والثقافية المهمة فى الجزائر.

وقد صدر هذا الكتاب عام ١٩٨٢، ويقع فى (٢١٨ صفحة) من القطع المتوسط، موزعة على قسمين: القسم الأول «فى مضمون الألغاز» ويشتمل على أربعة فصول عن محاور الألغاز ومضمونها وقيمتها الحضارية، والحيز والزمان فى الألغاز الشعبية. أما القسم الثانى «فى الشكل الفنى للألغاز الشعبية» فيتناول فى فصليه لغة الألغاز الشعبية، ثم دراسة فى أسلوبية الألغاز الشعبية على المستويين الصوتى والبنيوى. بالإضافة إلى فاتحة الكتاب وخاتمته وملحق خاص بمجموعة من نصوص الألغاز الشعبية التى جمعها المؤلف وشكلت المادة الأساسية لدراسته.

أهمية الألغاز وإشكالية النشأة

لا شك أن العقود الأخيرة قد شهدت اهتمامًا ملحوظًا بقضايا المأثورات الشعبية، تواتر معه إقبال متزايد على ميدان الدراسات الشعبية وتعدد فروعها، وإن ظلت الألغاز الشعبية ميدانًا يفتقر إلى الدراسة والبحث الواجبين، رغم كونها مصدرًا مهمًا لدراسة العقلية الشعبية، وهو ما دفع د. عبدالملك مرتاض إلى خوض غمار هذا البحث ، وخاصة أن هذا الجنس الأدبى يعانى فراغًا ملحوظًا على ساحة

البحث العربى الميدانى والأكاديمى،، فضلاً عن تهدده بعوامل الاندثار والزوال مع غزو مفردات الحضارة الحديثة المتعددة لمختلف قرانا ومجتمعاتنا المحلية النائية، وتغير نظم الحياة الاجتماعية وملامحها بصورة تكاد تكون كلية. ومن ثم، يتعين علينا ضرورة بحث تلك الظاهرة المهمة باعتبارها عملاً شعبيًا أصيلاً شأنه فى ذلك شأن الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى التى نشأت من قديم الزمان: فاللغز - كما تقول د. نبيلة إبراهيم فى كتابها «أشكال التعبير فى الأدب الشعبى» - شكل أدبى شعبى قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية، لا مجرد ألفاظ ملغزة أو كلمات محيرة يتداولها الأصدقاء فى أوقات السمر لاختبار قوة الذكاء أو سرعة البديهة أو للتبارى الذهنى بين طائفة من الناس بغرض التسلية أو التربية العملية المباشرة. وهذه الألفاظ أو الكلمات تمثل فى معظمها استعارات وكنايات ومجازات تعبر عن العلاقات الدلالية والصوتية المختلفة بين اللفظ ومحتواه وإدراك الترابط بينهما. وتكشف الدراسة الميدانية التى أجراها د. مرتاض فى الغرب الجزائرى عن ثراء هذا الجنس الأدبى الشعبى وتنوعه وضخامة مادته، بحيث يكاد يشتمل على كل شىء بما فيها الحكايات الخرافية. والمتأمل للمضمون العام للأحاجى أو الألغاز الجزائرية يجدها عميقة وهادفة تدل على ذكاء العقلية الشعبية والتزامها عبر القرون السحيقة. وإن استحال علينا معرفة قائليها أو أسباب نشأتها، إلا أنها نشأت كغيرها من الفنون وتطورت بتطور العقل البشرى وتطور اللغة والسياق الحضارى العام.

الأصول والمحاور

تخضع الألغاز لبعض الأصول؛ فهى تشيع بين النساء أكثر من الرجال، وبين العجائز أكثر من الفتيات، وبين الشيوخ الأميين أكثر من الشباب المتعلمين اللهم إلا المتخصصين والمهتمين. وغالبًا ما تعتمد الألغاز على السجع والجمل القصيرة لتداولها بسهولة، وفى بعض الأحيان يقوم اللغز على جملة واحدة تتألف من لفظين أو ثلاثة، معتمدًا على الإيجاز الدقيق والعبارات الأنيقة.

وهو يعنى بمعظم الموضوعات التى تشغل الإنسان وتتصل بحياته أو تتعلق بمصيره، كما يعنى بغيره من الكائنات كالحيوانات والحشرات والأشجار والطبيعة بوجه عام. ويؤكد هذا التعدد على قيمة اللغز وفائدته الاجتماعية والاقتصادية والحضارية والعقائدية.

استغرق البحث فى هذا الموضوع سنوات عدة وشمل كل مدن الغرب الجزائرى ومعظم قراه الكبرى، لجمع أهم ما فيها من ألغاز، والتى قاربت على الألف وخمسمائة لغز تعالج زهاء المائتى موضوع.

وإن اقتصرت الدراسة على مائة وستة وسبعين لغزًا ، أسماها الباحث «مجموعة مرتاض»، وعالجها عبر اثنين وأربعين محورًا تراوحت تكراراتها ما بين اثنتى عشرة مرة تصاعديًا وأربع مرات تنازليًا، يتقدمها الموت وما يتصل به والبندقية وما فى حكمها، ثم الرسالة والسلحفاة والإبرة والمرآة.. إلخ.

وقد اختصر الباحث تلك المحاور فى سبعة محاور كبرى، وفقًا لطبيعة كل جنس والوحدة الموضوعية التى تجمع بينها، وتتمثل تلك المحاور فى: (١) الإنسان وأعضاء جسمه. (٢) الحيوان والطير. (٣) الآلات والسلاح. (٤) الآداب العامة. (٥) النباتات والفواكه (٦) مظاهر الطبيعة (٧) المؤسسات (سجن، مسجد، مدرسة..).

القيمة الحضارية للألغاز الشعبية

ربما يصبح من قبيل التبسط أو الاختزال المخل أن نعتبر فن الألغاز الذى تزخر به آدابنا الشعبية مجرد وسيلة للتسلية العابرة أو ترفًا ثقافيًا أو محض خيالات جامحة، حيث تنطوى الألغاز على دلالات عميقة تعنى الحضارة والتاريخ والتربية والأخلاق، ونادرًا ما تكون غايته سطحية عابرة، فما من لغز إلا وله هدف يتمثل بوجه عام فى توثيق الروابط والصلات الاجتماعية بين الأفراد والجماعات ، فضلاً عن تناوله للكثير من الموضوعات التى يمكن أن نستخلص منها قيمًا اجتماعية وتاريخية وحضارية ذات شأن. فإذا ما كان اللغز حول أحد الحيوانات، استطعنا أن نستدل منه على أن هذا الحيوان كانت له علاقة وثيقة بالمجتمع الذى شاع فيه، وأن أفراده قد اعتمدوا عليه فى بعض شئونهم.. وهكذا يمكن أن نسلك النهج ذاته مع غيره من الألغاز.

مضمون الألغاز

لكل فن من الفنون خصائصه المميزة له سواء من حيث الشكل أو المضمون، وهى الخصائص المتصلة فى الأول بمفردات اللغة والأسلوب الذى يعتمده الفنان للتعبير عن أفكاره ورؤاه.

أما الثانى، فهى تلك الخصائص المعنوية التى تتعلق بمضمون العمل الأدبى أو الفنى وجوهره، وكذلك الأمر

بالنسبة لفن الألغاز الشعبية الذى يتسم بالكثير من الخصائص، منها ما يتعلق بالشكل وهو ما أسلفنا الإشارة إليه، أما من حيث المضمون فقد عالجت الألغاز الكثير من الموضوعات التى تتسم بقدر كبير من التنوع، تبعًا للبيئة التى ظهرت فيها والأفراد الذين تداولوها، فكان منها ما هو ريفى أو حضرى أو بدوى، ومنها ما هو علمى أو ثقافى أو فلسفى. فما من شىء إلا وله ألغاز وضعها البشر على سبيل التأمل أو الاختبار أو التقرير، ومن العسير ـ كما يقول د. مرتاض ـ حصر المواطن التى انصبت عليها ألغازنا الشعبية لثرائها وتعددها وتنوعها. فما كان منه إلا أن توقف عند بعض الألغاز ـ على سبيل المثال وليس الحصر ـ لبيان مضمونها أو موضوعها، ومنها الألغاز المتعلقة بالسلحفاة والبندقية، والمسدس، والسيارة، والأم، والرسالة، والقنفد، والمرأة الحامل، والحية، والنخلة، والعلم، والشيخوخة، والموت. وهو من خلال هذا العرض يكشف لنا عن أهمية تلك الألغاز وغاياتها ومدلولها، وما تنطوى عليه من قيم إنسانية أو حضارية أو ثقافية أو اجتماعية، من خلال تحليل أجزاء اللغز وبيان مضمونها واستخدام الرسوم البيانية للتدليل على درجة الغموض والوضوح فى مضمون كل لغز.

الحيز والزمان فى الألغاز الشعبية

يحتل مفهوما الحيز والزمان مكانة مهمة فى أعمال الدكتور مرتاض، ومن ثم أفرد لكل منهما فصلاً قائمًا بذاته فى هذا الكتاب. حيث يرى أن للحيز مفاهيم مختلفة فى الألغاز الشعبية الجزائرية، فتارة يعنى المدينة وتارة يعنى بلدًا ما، وتارة يعنى القارة بأكملها، وتارة أخرى يعنى الرمز إلى حيز معين لا يفهم من ظاهر اللفظ. وقد أوقف مرتاض الحيز فى هذه الدراسة على مجالين أساسيين هما: (أ) مجال جغرافى حقيقى يدل على حيز، وإن لم يكن محددًا على نحو دقيق إلا أنه يشير إلى أرض ما فى قارة ما. كما ورد فى لغز (طفلة، وطفل جاءا من بلاد النصارى،..) حيث يتسم الحيز بالعمومية، إلا أنه أقرب ما يكون إلى الاستعمال الحقيقى.

(ب) مجال رمزى بحت لا يعنى ما يعنيه منطوق اللفظ، وإنما يعنى معنى أكثر بعدًا من ظاهره كأن يرمز إلى قضية حضارية أو أية غاية أخرى تراد من وراء إنشاء اللغز وطرحه فى جماعة بشرية معينة. كما فى لغز (طبيقى مرقوم، وغدًا للروم)، حيث يكون الحيز مطلقًا مبهمًا دون تحديد.

أما مفهوم «الزمان» فيتمثل فى الألغاز الشعبية ـ كما فى الفن القصصى المكتوب ـ بنوعيه: الزمان الذى تم فيه طرح اللغز، وزمان التلقى المباشر وهو زمن مستمر مصاحب للغز وممتد معه بحيث يصعب تمثل زمانى تاريخى للقضية التى يطرحها اللغز. والزمنان فى الألغاز الشعبية متوازيان ومتقابلان فى آن، وهو ما يمثل التواقت التام بين زمان الإلقاء وزمان التلقى ـ كما يشير د. مرتاض ـ والزمان فى الألغاز الشعبية مسخر لأداء وظيفة معينة داخل اللغز وعلى نحو دقيق، من أجل غاية تربوية أو تعليمية أو اجتماعية. وهو يختلف بصورة واضحة عن «زمان» الحكاية الخرافية أو «زمان» الرواية أو القصة أو المسرحية، فزمان الألغاز يكون رمزيًا فى غالب الأحوال ومن أجل الوصول إلى هدف معين.

الشكل الفنى... ولغة الألغاز

بعد تناوله لأهمية الألغاز الشعبية وقيمتها الحضارية، واستعراضه لمضمونها ومحاورها الأساسية، ينتقل د.عبدالملك مرتاض فى القسم الثانى من كتابه إلى دراسة الشكل الفنى للألغاز الشعبية الجزائرية، وبالتحديد لغة الألغاز وأسلوبها. حيث يعرض فى الفصل الأول من هذا القسم لدراسة لغة الألغاز الشعبية الجزائرية من خلال رؤية مغايرة ومنهج جديد يرتكز على دراسة العناصر الصوتية للألغاز من «فونيمات» و «مونيمات» دون الخوض فى دراسة الجملة بذاتها التى هى شأن يخص الأسلوبية لا اللغة كظاهرة صوتية، انطلاقًا من قناعته بأن الصوت فى اللغة مظهر من مظاهر الدلالة النفسية فى كثير من الأحوال. وسعى من خلال هذا النهج إلى الاستدلال على جزالة تلك اللغة أو ضعفها أو رقتها، حتى لا يدع المجال ـ كما يقول ـ للانطباعية والذاتية وما ضارعهما للبروز والطغيان على تحليل تلك اللغة، فتتسرب الذاتية إلى عمل يفترض فيه الموضوعية الصميمة، فنجده يحلل الحروف المكونة لكل لفظ من ألفاظ اللغز، موضحًا خصائصه الصوتية من حيث الفونيم الخاص بكل حرف وانتماؤه الصوتى وطبيعته ودرجة الصوتية فى سلم النطق ووصف وظيفته الصوتية، مجسدًا تلك الشروح من خلال بعض المعادلات والرسوم البيانية التى توضح اختلاف الصوت من فونيم إلى آخر أو التى تمثل التطور الصوتى لحروف اللفظ وتدرجه والقيمة الصوتية لتكرار بعض الحروف

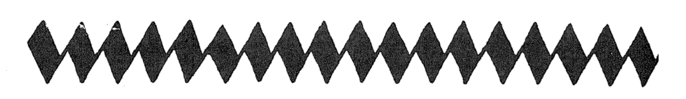
وتجانسها. والفصل فى مجمله يمثل دراسة مهمة تستحق الاهتمام، وإن اقتصرت على لغة بضعة ألغاز لاستحالة شمولها على كل الألغاز، لما تتطلبه من جهد يفوق قدرة الفرد، أو سلسلة من الأعمال.

أسلوب الألغاز

على الرغم من أن الألغاز الشعبية جنس أدبى مجهول الصاحب، لا نعرف على وجه التحديد من قائله وفى أى زمان أو مكان ، ومن ثم، فليس ثمة أسلوب موحد يجمع بينها بصورة كاملة. إلا أن الدراسة الأسلوبية للألغاز الشعبية تعد مسألة ضرورية - بعد دراسة لغة الألغاز - لاكتمال الصورة واستجماع العناصر المحددة للشكل الفنى، فلابد من البحث فى نصوص تلك الألغاز - كما يقول مرتاض - لبيان مدى الاختلاف الأسلوبى الذى يكتنفها من كل وجه وتسجيل الملاحظات الأساسية التى تكشف عن طبيعة الطريقة الأدبية التى طرحت بها. وهو على كل حال أسلوب مختلف، متناثر ومتباعد ، مع ما يجمعه من خصائص فنية مشتركة تتسم بالعمومية؛ فتارة نراه قصير الجمل والعبارات ، وتارة يكون طويلها ، وتارة يكون مسجوعًا وأخرى يكون مرسلاً. وقد خلص د.مرتاض من دراسته لكل تلك الظواهر الفنية المرتبطة بخصائص الألغاز وتقنياتها إلى معرفة طبيعة البنية التركيبية للألغاز الشعبية الجزائرية ، فقام بتصنيفها فى سبعة أقسام وفقًا لعدد الألفاظ المكونة لجملة اللغز، أو عدد الجمل التى يقع فيها اللغز وما تشتمل عليه كل جملة من ألفاظ، مبينًا أن الجمل المكونة من لفظين أو ثلاثة هى الأكثر ورودًا فى الألغاز، يليها الألغاز المؤلفة جملها من ثلاثة ألفاظ بصيغة التقابل المتساوى ، ثم الألغاز المؤلفة جملها من لفظين متقابلين ومتساويين. والمجموعات الثلاث تكشف عن أن الذوق الشعبى يؤثر الجمل القصار، لأنها أسهل فى الحفظ وأكثر ارتباطًا بالإيقاع الصوتى، وهو ما يعرف بالأسلوب الموقع القائم على وحدتين صوتيتين تتكرران مرتين أو ثلاث.

ولعل تلك الدراسة المهمة تؤكد فى النهاية على أن جمع هذا التراث الشعبى الثرى واجب ثقافى وعلمى من العسير أن يضطلع به باحث واحد أو بضعة باحثين لتبعثر هذا التراث هنا وهناك. ومن ثم، فلا مناص من تضافر الجهود لجمعه أو على الأقل جمع معظمه وتدوينه وتسجيله قبل أن تأتى عليه عوامل الزوال والاندثار، لما يشتمل عليه من دلالات نفسية واجتماعية وحضارية وروحية، كما أنه يعد بحق مصدرًا مهمًا من مصادر دراسة العقلية الشعبية فى عناصرها المختلفة.





نحو تعريف بنيوى للغز(*)

تأليف: روبـرت أ. چورچ

آلان دنـدس

ترجمة: دعاء مصطفى كامل

(*) المقال من: Journal of American Folklore, V. 76, N, 300, 1963.

إن الهدف المباشر للتحليل البنيوى فى الفولكلور هو أن نحدد أنواع الفولكلور، وما أن يتم تحديد هذه الأنواع من ناحية السمات المورفولوچية الداخلية سيكون المرء قادرًا بشكل أفضل على أن يتقدم نحو المسائل الشائقة لوظيفة الأشكال الفولكلورية فى ثقافات معينة. علاوة على ذلك، فقد يكشف التحليل المورفولوجى أن النموذج البنيوى المقدم ربما يوجد فى مجموعة منوعة من أنواع الفولكلور(١).

وفى الوقت الحالى، مع ذلك، فإن الافتقار إلى تعريفات موروفولوچية ملائمة للأنواع المفردة يعوق المقارنة عبر النوعية، ويعد اللغز مثالاً لمثل هذا النوع المعرَّف بشكل غير ملائم.

ويتفق الفولكلوريون بالإجماع على أن اللغز موضوع مناسب للدراسة، ومع ذلك فحتى الآن لا يوجد فولكلورى قادر على أن يعطى تعريفًا للغز مستخدمًا مصطلحات عينية ومحددة.

لقد وحدت التعريفات المبكرة بين هويتى اللغز والاستعارة، وعلى الأرجح كان أرسطو أول من عرَّف اللغز بهذه الطريقة (٢). وفى هذا التراث الكلاسيكى تقع تعريفات مشابهة للتعريف الذى اقترحه جاستون باريس الذى عرَّف اللغز باعتباره «استعارة أو مجموعة من الاستعارات التى تم استعمالها بشكل غير شائع، وتفسيرها ليس بديهيًا»(٣).

وثمة ملاحظة أخرى فيما يتعلق بالسمات الشكلية المميزة للغز لفتت الانتباه إلى الحضور الدائم للتناقض الظاهرى أو التعارض.

ومرة أخرى كان أرسطو واحدًا من أول من علَّقوا على هذا: «طبيعة اللغز فى حد ذاتها هى هذه: أن تصف حقيقة ما فى تركيب غير ممكن من الكلمات (التى لا يمكن أن تحدث مع الأسماء الحقيقية للأشياء لكنها يمكن أن تحدث مع بدائلها الاستعارية)...»(٤).

والمناقشة الأكثر شمولاً لهذه السمة المميزة للألغاز متضمنة فى رسالة روبرت بيتش للدكتوراه(٥). ففى تحليله لما يسميه die wirklichen volksratsel «اللغز الحقيقى»، يميز بيتش خمسة عناصر:

(١) العنصر الإطارى التقديمى.

(٢) العنصر الجوهرى الإشارى.

(٣) العنصر الجوهرى الوصفى.

(٤) عنصر الإعاقة.

(٥) عنصر الإطار النهائى[٦].

ويسلم بيتش بأن الألغاز المشتملة على العناصر الخمسة كلها نادرة إلى أبعد حد، ومن المؤكد أنها ليست شائعة فى التراث الشفاهى الإنجليزى. ويلاحظ بيتش بنفسه أن واحدًا أو اثنين من عناصر الإطار عادة ما يفتقر إليه، ويدرك أيضًا أن عنصر الإعاقة كثيرًا ما يكون غائبًا أيضًا، وربما يكون ذلك هو السبب الذى من أجله لم يستخدم التحليل الذى يشمل العناصر الخمسة لبيتش على نطاق واسع.

والتعريف الذى أخذ فى الحسبان كلا من الاستعارة والإعاقة هو تعريف أرشرتيلور الذى ساهم - من بين الفولكلوريين المحدثين - إسهامًا كبيرًا فى الدراسات التى تدور حول الألغاز. ففى عام ١٩٣٨ أدرك تيلور أن أشكال اللغز لم يتم وصفها على نحو كاف[٧]. واقترح تيلور التعريف التالى فى عام ١٩٤٣: «اللغز الحقيقى أو اللغز بمعناه الدقيق يقارن موضوعًا بموضوع آخر مختلف تمامًا[٨]. والتعديل الإضافى لتيلور هو تحليل الألغاز إلى عنصرين وصفيين أحدهما إيجابى والآخر سالب، وهذان العنصران يشكلان - كما يقول - «البنية الجوهرية للغز». ويناظر العنصر السالب عند تيلور عنصر الإعاقة عند بيتش.

ووفقًا لتيلور، فإن العنصر الإيجابى هو الاستعارى - فيما يتعلق بالإجابة - رغم أن المستمع يفهمها بمعنى حرفى. وعلى النقيض فإن العنصر الوصفى السالب يتم تأويله بطريقة حرفية. وبالتالى، ففى اللغز «شىء له عيون ولا يستطيع الرؤية» (البطاطس الأيرلندية، 277 a)[٩] يكون العنصر الوصفى الإيجابى «عيون» هو الاستعارى فيما يتعلق بالإجابة «بطاطس»، بينما العنصر الوصفى السالب «لا يستطيع الرؤية» يعد حرفيًا على نحو غير ملتبس.

وفى هذا التعريف تكون الإجابة متضمنة فى تفاصيل العنصر الوصفى الإيجابى الذى يضلل المستمع لأنه يفترض - على نحو خاطئ - أن الوصف المجازى وصف حرفى. «فالعنصر الوصفى السالب» - كما يقول تيلور - «يمكن أن نتعرف عليه مباشرة لأنه يبدو مستحيلاً». ويلخص تيلور تعريفه: «بكلمات أخرى، يتكون اللغز الحقيقى من وصفين لأحد الموضوعات أحدهما مجازى والآخر حرفى، مما يربك المستمع الذى يحاول أن يحدد الموضوع الموصوف بطريقتين متباينتين»[١٠].

وفى إعادة صياغة تالية لتعريفه يقرر تيلور أن اللغز الحقيقى«يتكون من وصف عام مبهم وتفصيل محدد يبدو أنه يتعارض مع ما سبق[١١]».

وإحدى الدلائل على قصور تعريف تيلور هو أنه لا ينطبق على الكثير من النصوص فى كتابه «الألغاز الإنجليزية من المأثور الشفاهى»، وهو واحد من أشمل مجموعات الألغاز فى أية لغة.

ويقول تيلور إن مجموعته تتضمن «الألغاز الحقيقية فقط»، لكن هناك عدد كبير من الأمثلة التى لا تبدو ألغازًا حقيقية من ناحية تعريفه الخاص؛ فالعنصران الوصفيان الإيجابى والسلبى - على سبيل المثال - لا يوجدان فى الألغاز النموذجية التالية من مجموعة تيلور: «ظهر محدب، وبطن ناعم» (السخان، 45a) «يملك والدى حصانًا يذهب إلى أى مكان شاء» (كرمة اليقطين، 419)، «ما الذى يذهب فى كل الشوراع ويرجع للمنزل ثانية ويجلس فى الركن ويترقب عظمة» (الحذاء، 453c)، «طائر يطير و طائر جالس» (امرأة متزوجة وامرأة غير متزوجة 473)، «أخدود فيه ثلمان» (حافظة النقود، 1107).

ولا يقتصر الأمر فقط على أنه لا توجد ألغاز استعارية بدون إعاقة، ولكن يوجد أيضًا ألغاز دون عوائق أو استعارات، والألغاز التالية لا تتضمن أكثر من وصف حرفى «ما الذى يعيش فى الماء؟» (السمك. 98)، «ما الذى يطير فى السماء، ويهبط لأسفل ويمسك دجاجات الناس؟» (الصقر، 360)، «أحمر من الخارج، أبيض من الداخل» (التفاحة، 1512)، «حزر حزر، شىء يظهر على الشجرة، عندما يكون ناضجًا يكون أحمر» (1084 a)، «يجرى ويقفز، يتوقف وينطلق بسرعة» (الأرنب، 220). لقد كان تيلور بلا شك محقًا فى أن يعتبر هذه النصوص ألغازًا، لكنها لا تمتلك الخواص الشكلية الأهم للغز الحقيقى كما يعرفه.

لقد أدرك بعض الفولكلوريين أنه يمكن أن توجد ألغاز دون استعارات أو عوائق، على سبيل المثال فإن سوكولوف بعد تعريفه للغز باعتباره «سؤالاً بارعًا يتم التعبير عنه

عادة فى شكل استعارة» يلاحظ أن السمة الاستعارية للغز لا تبدو إجبارية، وأن الألغاز ربما تُصادف «فى شكل سؤال مباشر دون أى معنى مجازى للكلمات التى تدخل فيه»[١٢]. وعلى نحو مشابه يقرر تيلور فى هامش بأن الألغاز ربما تتضمن أوصافًا غير متناقضة وأن بعض الألغاز ليست أكثر من أوصاف حرفية»[١٣].

إن ضيق تعريف تيلور للغز الحقيقى يتكشف أكثر عندما يلاحظ المرء أنه حتى فى الألغاز التى تتضمن فعلا كلا من العنصرين الوصفيين الإيجابى والسلبى فإن العنصر الإيجابى لا يكون بالضرورة استعاريًا ولا يكون العنصر السلبى حرفيًا. ويتضمن اللغزان التاليان العنصرين الإيجابى والسلبى، لكن العنصر الإيجابى ليس استعاريًا: «ما الشىء الذى يذهب إلى الفرع ويشرب ولا يشرب» (البقرة والجرس، 247 b)، «عندما يأتى فإنه لا يأتى، وعندما لا يأتى فإنه يأتى» (الفأر والقمح، 945).

وبالطريقة نفسها، فإن العنصر السلبى مثل العنصر الإيجابى فى اللغز التالى؛ يجب أن يفسره المستمع بشكل استعارى: «أعرف شيئًا له يد ولا يغسل وجهه» (الساعة،301).

من الواضح إذًا أن هناك احتياجًا لتعريف للغز يكون متسعًا بالقدر الكافى ليشتمل على النصوص المأثورة مثل تلك الألغاز المقتبسة عاليه والتى تقع خارج تعريف تيلور للغز الحقيقى. وفى الوقت نفسه يجب أن يكون التعريف ضيقًا بما يكفى لاستبعاد المواد الأخرى التى تظهر سماتها الشكلية أنها عينات من أنواع أخرى.

إن أفضل طريقة لنصل إلى تعريف للغز تكون من خلال التحليل البنيوى؛ نظرًا إلى أن التعريفات التى تنبنى على أساس المحتوى والأسلوب قد ثبت أنها غير ملائمة؛ فعلى حين أنه من الممكن أن نناقش أسلوب الألغاز فإنه لا يجب أن يختلط ذلك مع بنية اللغز. فهناك عنصران بنيويان فقط من عناصر بيتش الخمسة هما عنصر النواة الوصفى وعنصر الإعاقة. وصيغ الافتتاح والختام فى الألغاز ـ كما فى الحكايات ـ يكون حضورها اختياريًا ولا يؤثر غيابها على البنية الكلية للنوع.

ورغم أن الأنثروبولوچيين قد اهتموا بدراسة كثير من جوانب الثقافة دراسة بنيوية ـ كاللغة والقرابة على سبيل المثال ـ فإن أولئك الذين درسوا الألغاز قد تحاشوا المقاربة البنيوية، وقد أكد هيرسكوفتيش وميلفيل ـ على سبيل المثال ـ على اهتمامهما بـ «الدور الثقافى للألغاز فى الفن الشفاهى أكثر من اهتمامهما بشكلها البنائى»[١٤].

ويقصر ويليام باسكوم ـ فى تحليله للألغاز اليوروبية ـ تعليقاته على البنية على قوله بأن: «الشكل الأساسى للغز اليوروبى أنه أحجية تطرحها جملتان تبدو إحداهما مناقضة للأخرى أو متنافرة أو مستحيلة مع الأخرى». فهو إذًا ليؤسس تحليلاً أسلوبيًا يتضمن فى المقام الأول تحليل النماذج اللغوية أكثر من نماذج البنية الفولكلورية من أجل هذا فإنه مضطر إلى أن يرتكز على تسعة وعشرين صيغة للألغاز الخمسة والخمسين التى تضمها مجموعته»[١٥].

ولكى نعرف اللغز بشكل بنيوى فإنه من المهم أولاً أن نحدد الوحدة الأدنى من التحليل ويفترض هنا أن الوحدة تسمى العنصر الوصفى وفقًا لبيتش وتيلور. ويتكون العنصر الوصفى من: الموضوع والتعليق. الموضوع هو الإحالة الظاهرة، أى الشىء أو المسألة التى توصف بشكل ظاهرى. أما التعليق فهو توكيد على الموضوع، فيما يتعلق غالبًا بشكل الموضوع أو وظيفته أو فعله»[١٦]. فى اللغز «أربع وعشرون حصانًا يجلسون فوق جسر» الأسنان فى لثتها، (507) الموضوع هو «أربع وعشرون حصانًا» والتعليق هو «يجلسون فوق جسر». يحتوى هذا اللغز إذًا على عنصر وصفى واحد. واللغز «له رأس، لكنه لا يستطيع أن يفكر» (عود الثقاب،272) يتكون من عنصرين وصفيين: الأول «له رأس» والثانى «لا يستطيع أن يفكر». وفى بعض الألغاز لا توجد وحدة لغوية محددة مثل الضمير للموضوع. فكر فى لغز مثل «عيون كثيرة/ دون بكاء» (البطاطس، 276)، يتكون هذا اللغز من عنصرين وصفيين، ويمكن بالطبع أن تتم كتابته دون تغيير فى المعنى أو البنية على النحو التالى: «له عيون كثيرة، لكنه لا يبكى أبدًا».

بعد أن قمنا بتعريف الوحدة الأدنى للتحليل من الممكن الآن أن نقدم تعريفًا بنيويًا مبدئيًا للغز: «اللغز تعبير لفظى مأثور يتضمن عنصرًا أو أكثر من العناصر الوصفية قد يتعارض اثنان منهما، ويجب تخمين مرجع العناصر»[١٧]. وتوجد اثنتان من الفئات العامة للألغاز الحقيقية، ويمكن التمييز بين الفئتين من خلال حضور العنصر الوصفى

المتعارض أو غيابه؛ فالألغاز التى تفتقر إلى العنصر الوصفى المتعارض يمكن أن نطلق عليها الألغاز غير المتعارضة، وتلك التى تحوى عنصرًا وصفيًا متعارضًا يمكن تسميتها بالألغاز المتعارضة.

وقد تكون الألغاز غير المتعارضة حرفية أو استعارية. فى الألغاز غير المتعارضة الحرفية يتطابق مرجع اللغز وموضوع ـ أو موضوعات ـ العناصر الوصفية. ففى اللغز «ما الذى يعيش فى النهر؟» (السمك، 98) فإن السمك هو المرجع والموضوع أيضًا. وبطريقة مماثلة، يتطابق فى الأمثلة التالية الموضوع والمرجع: «ما الذى يجلس فوق أربع كتل» (المنزل 733)، «والدى يمتلك شجرة تثمر فاكهة من الخارج خضراء ومن الداخل بيضاء» (جوز الهند، 1085)، who makes de neson de mas (355, mashhen) «أعرف شيئًا ينام طوال اليوم ويستيقظ فى الليل» (العنكبوت، 255)، «هناك شيء أصفر من الداخل وأخضر من الخارج» (نبات اليقطين، 1503 a).

وفى الألغاز الاستعارية غير المتعارضة يختلف مرجع اللغز وموضوع ـ أو موضوعات ـ العناصر الوصفية. ففى اللغز «صفان من الخيول البيضاء على تل أحمر» (الأسنان، 505a) فإن الموضوع هو الخيول لكن الإجابة الأسنان.

وفيما يلى أمثلة إضافية للألغاز الاستعارية غير المتعارضة: «سيدة فى قارب، ترتدى تنورة صفراء» (البيضة، القمر، 647, 648)، «أخوان بجوار بعضهما طوال اليوم، وفى الليل يذهبان للراحة» (زوج الحذاء الطويل، 992)، «مارى ماك كل ملابسها سوداء، وأزرار فضية أسفل ظهرها» (التابوت. 656)، «حشد من الرجال الصغار يعيشون فى أعلى منزل مسطح» (أعواد الكبريت فى الصندوق، 907)، «أبى يملك عشر شجرات فى فنائه، واثنتان أطول من بقية الشجر» (الأصابع، 1041).

ويجب التأكيد هنا على أنه فى الألغاز المتعارضة ـ الحرفية والاستعارية كلتيهما ـ لا تكون العناصر الوصفية المكونة فى حالة تعارض؛ فأحيانًا يوجد تغيير فى جزئية وصفية، مثلما فى اللغز «ترتفع بيضاء وتهبط صفراء» (البيضة، 1550 a)، لكن لا يوجد تناقض متضمن(١٨).

وتتسم الألغاز المتعارضة بوقوع تعارض بين زوج ـ على الأقل ـ من العناصر الوصفية. ووجود التعارض مضمرٌ فى عنصر الإعاقة لبيتش وفكرة تيلور عن الوصفين المتضاربين للموضوع، ومع ذلك لم يحاول أحد أن يعطى المزيد من التحليل المورفولوجى المفصل عن طبيعة الألغاز المتعارضة. والأساس النظرى لمثل هذا التحليل قد حدده أرسطو الذى كان مهتمًا ببنية اللغز؛ فكما ذُكر سالفًا فقد علق أرسطو على العلاقة بين الاستعارة واللغز، وعلى الحضور المتكرر للتركيبات المستحيلة بشكل ظاهرى(١٩). فهناك ثلاثة أنواع متمايزة من التعارضات ـ على الأقل ـ فى الألغاز المتعارضة فى المأثور الشفاهى الإنجليزى:

١ ـ المتناقض الطباقى، ٢ ـ المتناقض الفقدانى، ٣ ـ المتناقض السببى.

فى التعارض المتناقض الطباقى يمكن أن يكون عنصر واحد فقط من العنصرين المتعارضين حقيقيًا، وغالبًا ما يكون العنصر الثانى من العناصر المتناقضة الوصفية نفيًا مطلقًا للعنصر الأول. فاللغز «ما الذى يذهب إلى الرافد ويشرب ولا يشرب» (البقرة والجرس،247b) مركب من ثلاثة عناصر وصفية، الثانى والثالث منها فى تعارض متناقض طباقى. والأمثلة الأخرى من الألغاز المحتوية على هذا النمط من التعارض هى: «هذا الركن، هذا الركن ليس ركنًا على الإطلاق» (الحلقة، 1411)، «عندما يأتى لا يأتى، وعندما لا يأتى فإنه يأتى» (الفأر والقمح،945)، «الرجل الذى ليس رجلا، قتل طائرًا ليس طائرًا، على شجرة ليست شجرة، ببندقية ليست بندقية» (هذا يعنى أن طفلا قتل فراشة بواسطة بندقية آلية على شجرة قصب، 824)، «بينما كنت أسير فوق جسر لندن، قابلت ثلاثة من الأحياء ليسوا رجالا ولا نساء ولا أطفالاً» (كانوا رجلا وامرأة وطفلا، 837a) «ذهبت إلى لندن، ولكن لأنى لم أذهب فقد عدت» (الساعة، 130b).

ومن الممكن أيضًا أن يكون لدينا تعارض متناقض طباقى فى شكل مضمر أكثر من كونه مذكورًا بشكل مباشر. فى تلك الحالات لا ينكر العنصر الوصفى الثانى العنصر الأول بشكل قطعى، لكن بالأحرى فإنه يوجد تأكيد آخر يناقض العنصر الأول. والتعارض المتناقض الطباقى مضمر فى الألغاز التالية.

«أنا فظ، أنا أملس، أنا مبلل، أنا جاف، وضعى منخفض لكن اسمى مرتفع، الملك هو حاكمى القانونى،

يستخدمنى الجميع، رغم أنه فقط يملكنى» (الطريق العام، 578)، «كبير كمنزل، صغير مثل فأر، مر كالمرارة، وحلو بعد كل هذا» (شجرة البقان والجوز، 1242)، «شيء يعيش فى الماء والماء الراكد يقتله» (الملح، 1008)، «ما الذى يستدير ولا يتحرك أبدًا» (الطريق، 131)، «خفيف مثل الريشة، لا شيء بداخله، البدين لا يستطيع أن يمسكه أكثر من دقيقة» (النفس، 1660b). وفى الألغاز من هذا النمط ربما تحتوى الإجابة على أكثر من موضوع واحد.

وينتج التعارض المتناقض الفقدانى عندما يكون العنصر الثانى من زوج من العناصر الوصفية إنكارًا لخاصية منطقية أو طبيعية للعنصر الأول. وغالبًا تكون الوظيفة الرئيسية للموضوع هى التى يتم إنكارها. وهذا هو الوضع فى الألغاز التالية: «شيء له أذن ولا يستطيع السمع» (سنبلة القمح، 285)، «له عينان ولا يستطيع الرؤية» (البطاطس، 277b)، «شيء له أنف ولا يستطيع أن يشم» (فنجان الشاى، 286)، «ما الذى له أرجل لكنه لا يستطيع المشى» (الكرسى، 306a)، «ما الذى له أسنان لكنه لا يستطيع أن يعض» (المشط، 299b).

ومن الممكن أيضًا أن نجد ألغازًا ذات موضوع كامل مجرد من واحد أو أكثر من أجزائه كما فى هذه الأمثلة: «ما الذى له أيدى وليس له أصابع» (الساعة، 22)، «والدى عنده منزل بدون شباك أو باب» (البيضة، 1132)، «ما الذى له رأس وليس له شعر» (الدبوس، 3) «صندوق للاستحمام بدون قاع» (الحلقة، 1172a)، «ما الذى له أربع سيقان وقدم واحدة فقط» (السرير، 75d).

وفى النهاية، توجد تعارضات متقابلة فقدانية يتم فيها إنكار جزء أو وظيفة إيجابية. ففى لغز «شيء له أصابع لكن ليس له أصابع قدم» (القفاز، 23) نجد أن أصابع اليد وأصابع القدم تكون عادة مترابطة مع بعضها البعض لأن كلا منها أجزاء من الموضوع نفسه، أى الجسم الإنسانى. وهنا قد تم إنكار الجزء الثانى من اللغز وهو (أصابع القدم).

والألغاز الأخرى التى توضح هذا التعارض هى: «شيء له رأس، لكن ليس له جسد» (الدبوس، 1) «شيء له لسان وليس له فم» (الحذاء، 17)، «شيء له سيقان، لكن ليس له جسد» (المقعد، 26)، «مئة شباك ولا يوجد باب» (شبكة صيد السمك، 1130i)، «شيء له حافر، وليس له رأس ولا ذيل» (المنضدة، 28).

والوظيفة المترابطة للموضوع نفسه قد يتم إنكارها، كما فى هذه الأمثلة: «ما الذى يمضغ طوال الوقت ولا يبتلع؟» (عصارة القصب، 241)، «ما الذى يدخن لكنه لا يستطيع أن يمضغ» (السيجارة، 244)، «تحت الماء، فوق الماء، ولم يمس الماء بعد» (امرأة تعبر فوق الماء بدلو من الماء فوق رأسها، 165a)، «يمكنه أن يصيح، ولا يستطيع أن يتكلم» (القطار، 230). إن معظم التعارضات المتقابلة الفقدانية فى الألغاز الإنجليزية تتضمن المقارنات بالجسم البشرى.

أما النوع الثالث من التعارض فيطلق عليه التناقض السببى. وفى هذا النوع من التعارض يتكون العنصر الوصفى الأول من فعل يؤدى من خلال موضوع أو على موضوع. وفى بعض الألغاز ذات التعارض المتناقض السببى ينكر العنصر الثانى من العنصرين الوصفيين التوقع أو النتيجة الطبيعية للوظيفة المتضمنة فى العنصر الوصفى الأول، والأمثلة على هذا النوع من الألغاز تشمل: «ما الذى يذهب إلى الطاحونة كل صباح ولا يصنع أى آثار» (الطريق، 181)، «ما الذى يأكل ويأكل ولا يشبع أبدًا» (مطحنة السجق، 237)، «ما الذى يقفز فى الماء ويخرج مرة أخرى ولا يبتل» (البيضة فى بطن البطة، 170b)، «أربع زجاجات من اللبن انتزعت سداداتها، مقلوبة لأسفل، ولا تسقط منها أية نقطة» (أثداء البقرة، 1199c)، «ما الذى يتم تقسيمه عدة مرات ولا يمكن معرفة أنه قد قسم» (السفينة وهى تسير فى الماء، 1666).

فى الألغاز الأخرى من هذا النوع يحتوى العنصر الوصفى الثانى تأكيدًا يكون على عكس النتيجة المتوقعة أو الطبيعية. فالتأكيد الثانى فى اللغز «يلصق صوفًا على رأسه وينزف من ذيله» (البايب، 383) يأتى على العكس من النتيجة المتوقعة؛ أعنى أن الصوف سوف ينزف من رأسه.

والأمثلة الإضافية لهذا التعارض المتناقض السببى توجد فى الألغاز التالية: «ما الذى حتى لو كان محبوسًا فى علبة فإنه يستطيع الخروج» (النار، 112)، «والدى يصنع بابًا كان قصيرًا جدًا، ويقطعه فيصبح أطول» (القبر، 1111d)، «ما الذى يكون ممتلئًا ويحمل أكثر» (إناء ممتلئ بالبطاطس عندما نصب الماء فيه، 1457)، «ما الذى ينمو

أكثر كلما تقصَّره» (الدين، 1698). ولا يشبه التعارض المتناقض السببي التعارض المتناقض الطباقي؛ إذ ليس فيه النفي الكامل لعنصر وصفي واحد عن طريق عنصر آخر. وليس فيه كذلك جزء أو وظيفة مفقودة كما في التعارض المتناقض الفقداني.

إن إحدى السمات المميزة للتعارض المتناقض السببي هي بعده الزمني؛ فالعنصران الوصفيان في التعارض يتم فصلهما من خلال الزمن؛ بشكل محدد يكون أحدهما بالضرورة سابقًا على الآخر. وعلى النقيض من ذلك فإن التعارضات المتناقضة الطباقية والفقدانية تكون متزامنة؛ أي أن العناصر الوصفية في التعارض لا يفصلها الزمن.

باختصار، لقد تم تحديد اللغز باعتباره تعبيرًا شفاهيًا مأثورًا يحتوي على عنصر وصفي أو أكثر، والزوجان من هذه العناصر قد يكونان متعارضين، ويتعين علينا تخمين مرجع العناصر.

والفئتان الرئيسيتان للألغاز هما:

١ ـ الألغاز غير المتعارضة: والتي لا يوجد تناقض في واحد أو أكثر من العناصر الوصفية.

٢ ـ الألغاز المتعارضة: والتي يكون فيها زوج على الأقل من العناصر الوصفية في حالة تعارض.

وقد تكون الألغاز غير المتعارضة حرفية أو استعارية، ولكن في كلتا الحالتين فإنه لا يوجد تناقض ملحوظ. والألغاز المتعارضة تكون دائمًا تقريبًا استعارية، أو مزيجًا من الأوصاف الاستعارية والحرفية. ويوجد ثلاثة أنواع من التعارضات: ١ ـ التناقض الطباقي، ٢ ـ التناقض الفقداني، ٣ ـ التناقض السببي.

إن التعريفات السابقة للغز ـ كما نوقشت أعلاه ـ تميل إلى أن تتجاهل متنًا هائلاً من الألغاز غير المتعارضة. علاوة على ذلك فإن هؤلاء العلماء الذين يعترفون بالحضور المتكرر للتعارض في الألغاز المتعارضة قد فشلوا في تمييز الأنماط المتنوعة للتعارض. فكل هذه التعارضات يجب أن تضمن في تعريف مقارن للغز، واعتمدت التعريفات على واحد من التعارضات.

وكما تمت الإشارة إليه أعلاه فإن تيلور كان مخطئًا في استنتاجه أن الألغاز الحقيقية تتكون من وصف مجازي وحرفي لموضوع ما، و وصف عام غامض وتفصيل محدد ومتعارض. وبينما ينطبق تعريف تيلور على الألغاز المتضمنة لتعارض متناقض فقداني، فإنه بالتأكيد لا ينطبق على الألغاز المتناقضة والسببية. ونظرًا لأن تعريف تيلورلا يتضمن الألغاز غير المتعارضة فإنه لا يمكن القول بانطباقه على الأغلبية من الألغاز في كتابه «الألغاز الإنجليزية من المأثور الشفاهي». إن لغز بنية اللغز لم يتم حله كلية، لكن على الأقل قد تم اقتراح إطار من المرجعيات.

NOTES

1. An analysis showing the existence of an identical structural pattern in certain North American Indian folktales and superstitions has recently demonstrated the possibility of cross-genre comparisons. The analysis is contained in Alan Dundes, "The Morphology of North American Indian Folktales," unpublished doctoral dissertation, Indiana University (Bloomington, Ind., 1962), pp. 196-199. For an analysis showing a common pattern in legends and folktales, see Alan Dundes, "The Binary Structure of 'Unsuccessful Repetition' in Lithuanian Folk Tales," *Western Folklore,* XXI (1962), 171.

2. In *The Rhetoric,* Bk. III, Ch. 2, Aristotle says: "Good riddles do, in general, provide us with satisfactory metaphors: for metaphors imply riddles, and therefore a good riddle can furnish a good metaphor."

3. Paris' definition and many other earlier definitions are summarized by Frederick Tupper, Jr., in the introduction to his *The Riddles of the Exeter Book* (Boston, 1910), pp. xii-xiii. For a more recent discussion of the riddle as metaphor, see Reidar Th. Christiansen, "Myth, Metaphor, and Simile," in *Myth: A Symposium,* ed. Thomas A. Sebeok (Bloomington, Ind., 1958).

4. *The Poetics,* Ch. XXII.

5. The dissertation was published as *Neue Beiträge zur Kenntnis des Volksrätsels* in *Palaestra,* IV (Berlin, 1899).

6. For Petsch's list of the five constituent elements of the true riddle and his discussion of their frequency of occurrence, see ibid., pp. 49-50.

7. Archer Taylor, "Problems in the Study of Riddles," *Southern Folklore Quarterly,* II (1938), 3.

8. Archer Taylor, "The Riddle," *California Folklore Quarterly,* II (1943), 129. The same definition is found in *English Riddles from Oral Tradition* (Berkeley and Los Angeles, 1951), p. 1.

9. All examples given in this paper are taken from Archer Taylor, *English Riddles from Oral Tradition.* The numbers following the answers are the numbers which Taylor uses.

10. Taylor, "The Riddle," p. 130.

11. Archer Taylor in his introduction to "Riddles" in the *Frank C. Brown Collection of North Carolina Folklore* (Durham, 1952), I, 286.

12. Y. M. Sokolov, *Russian Folklore,* tr. Catherine Ruth Smith (New York, 1950), p. 282. Sokolov, however, does not appear to realize that riddles may consist of blocked as well as unblocked metaphors.

13. Taylor, *English Riddles from Oral Tradition,* pp. 697-698, n. 72.

14. Melville J. and Francis S. Herskovits, *Dahomean Narrative* (Evanston, Ill., 1958), p. 55.

15. William R. Bascom, "Literary Style in Yoruba Riddles," *Journal of American Folklore,* LXII (1949), 4, 2. It is interesting that there has been another attempt to analyze Yoruba riddles. In referring to his unpublished analysis, Robert Plant Armstrong says that he "used the formal nature of the riddle to achieve a pair of 'immediate constituents' representing the riddle itself, which was viewed as the compounding metaphor, and the answer, viewed as a resolution of that metaphor" (Robert Plant Armstrong, "Content Analysis in Folkloristics," in *Trends in Content Analysis,* ed. Ithiel de Sola Pool [Urbana, Ill., 1959], p. 161).

The independence of folkloristic structure from linguistic structure may be illustrated by comparing two versions of the same riddle: "What has eyes and can't see?" and "It has eyes and can't see." Disregarding intonational patterns, which are not indicated in most collections of printed texts, there appears to be, from a linguistic perspective, a syntactic difference between the two texts, namely one is an interrogative sentence and the other is declarative. Folkloristically speaking, the two belong to the same structural pattern which is outlined in the present paper.

16. For a discussion of topic and comment constructions, see Yuen Ren Chao, "How Chinese Logic Operates," *Anthropological Linguistics,* I (1959), 1-8. Charles F. Hockett applies the topic-comment analysis to English sentences in *A Course in Modern Linguistics* (New York, 1958), p. 201.

Proverbs also consist of a topic-comment structure. However, the proverb merely makes an assertion which requires no answer. The referent of a proverb is usually a person or situation known to both narrator and audience *before* the proverb is uttered. In the riddle, the referent is presumably initially known only to the riddler. For a preliminary statement of proverb structure, see Alan Dundes, "Trends in Content Analysis: A Review Article," *Midwest Folklore,* XII (1962), 37.

17. By *traditional* we mean that the expression is or was transmitted orally and that it has or had multiple existence. Multiple existence means that an expression is found at more than one period of time or in more than one place at any one given time. This multiple existence in time and/or space usually, though not necessarily, results in the occurrence of variation in the expression.

18. It is important to distinguish between a change in state and a genuine opposition. There is a change of state in "It goes upstairs red and comes downstairs black" (a warming pan, 1556), but there is no contradiction. In contrast, in the riddle "It's white's milk / An' as black's coal, / An' it jumps on the dyke / Like a new shod foal" (magpie, 1379), there is an apparent contradition, because it is impossible for an object to be completely black *and* completely white at the same time.

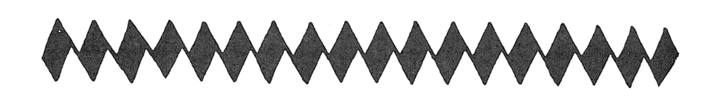
It is essential to distinguish between linguistic and folkloristic structure. The presence of a linguistic negative construction in a riddle does not mean that the riddle contains an opposition. There are riddles found in Asia, for example, which contain a linguistic negative construction which are clearly nonoppositional riddles. The negative construction in these riddles merely eliminates one possible answer to the riddle. It does not in any way contradict the preceding descriptive element. A typical example is the following Russian riddle: "She is red [pretty], but she is not a maid; she is green, but she is not a grove of trees" (carrot) (Sokolov, p. 284). A Bihar

example is: "It has a red crest, yet is not a cock; it has a green back, yet is not a peacock; it has a long tail, yet is not a monkey; and it has four feet, yet is not a horse" (garden lizard) (Sarat Chandra Mitra, "Riddles Current in Bihar," *Journal of the Asiatic Society of Bengal,* LXX, part III [1901], 36).

19. See notes 1 and 3 above. We are indebted to Pierre Maranda for drawing our attention to Aristotle's discussion of oppositions in *The Categories,* X. However, the application of a modified form of the Aristotelian theory of oppositions to English riddles is our own.

It should be noted that a given riddle may consist of a combination of nonoppositional and oppositional descriptive elements. This is the case in the riddle "What's round as an egg, has eyes and can't see?" (potato, 277d).





الفوازير والألغاز فى محافظة أسيوط

جمع وتدوين:
أحمد توفيق

(١) الفوازير:

ـ تربطه يمشى تحلُّه يقف ؟

الجواب :الجزمة

ـ أربعة دبدب(١) واتنين أرنب(٢) والنشاشة(٣) ؟

الجواب : الخيل

هوامش :

١ـ دبدب: ضربت فى الأرض والمقصود بها أرجل الخيل.

٢ـ اثنين أرنب: المقصود بها أذنا الفرس.

٣ـ النشاشة: التى يطرد بها الذباب والحشرات، والمقصود بها ذيل الفرس.

ـ تضربه يِنعُر(١) لا يشخ ولا يبعُر(٢) ؟

الجواب : الطبل

هوامش :

١ـ ينعر: يزعق بصوت عال.

٢ـ يبعر: من البعر وهو روث البعير، ويقال: البعرة تدل على البعير.

ـ إيه اللى يوصلك لأى مكان من غير ما يتحرك ؟

الجواب : الطريق

ـ عود برسيم منشوك(١) فى الدنيا وأم الدين ؟

الجواب : النجوم

هوامش :

١ـ منشوك: مبعثر.

ـ ميِّت مات فى الخلوات(١) قام الحى يصحِّى الميِّت قوم الميت قام فى الحى بالزعقات أو بالعِيارات(٢)

الجواب : البابور أو الماكينة

هوامش :

١ـ الخلوات: الخلاء.

٢ـ العيارات: رصاص البندقية.

ـ ملفوفة فى مية جلابية وقاعدة فى الغيط وبردانه ؟

الجواب : الكرنب

ـ طيز ورا طيز منها أكل ومنها غطا طيز؟

الجواب : لِيَّة الخروف

ـ يعدى البحر ولا يتبلش ؟

الجواب : العجل فى بطن أمه

ـ أربعة فقرا بيطوحوا فى النقرة ؟

الجواب : عيدان القيضى (الذرة)

ـ أبوى بَنَى لى قصر عالى وقع منه قالب ما قدرتش أبنيه ؟

الجواب : كوز الذرة

ـ أبوى بَنَى لى قصر عالى ما قدرتش أعد شبابيكه ؟

الجواب : الغربال

ـ صف بنانى وصف لواح[١] وصف الخوخ مع التفاح ؟

الجواب : قنديل الشامى

هوامش :

١ـ لواح: ألواح.

ـ أبوى بنى لى قصر عالى ما يساعنيش غير أنا ؟

الجواب : الجلابية

ـ تشوفه ما تلبسوش وإن لبسته ما تقلعوش ؟

الجواب : الكفن

ـ يسطمنى[١] ينومنى ، يدخل فىَّ أستحلا له[٢] ، يطلع منى أزعل عليه ؟

الجواب : النوم

هوامش :

١ـ يسطمنى: يلمسنى.

٢ـ أستحلا له: يمتعلى.

ـ تقع من الدور العاشر ولا تتكسرش ؟

الجواب : الليفة

ـ مركب غوازى جاى يظاظى[١] ؟

الجواب : الزرازير

هوامش :

١ـ يظاظى: يثرثر ويضحك بصوت عال.

٢ـ الزرازير: العصافير.

ـ مركب ليف جاى يقول يا لطيف ؟

الجواب : المرة الحامل

ـ قد العجل واقف على رجل ؟

الجواب : الباب

ـ كد النملة ويعمل عمله ؟

الجواب : عود الكبريت

ـ أصغر من أمك يفرجح أمك ؟

الجواب : الغربال

ـ أبله وأبلبله وأدخله وأطلعه ، إن عجبنى أخليه وإن ما عجبنيش أطلعه وأحط غيره ؟

الجواب : الخاتم

ـ تقلبه يتملى يتعدل يفضى ؟

الجواب : الطاقية

ـ طويل طويل وملفلف فى حرير؟

الجواب : النخلة

ـ مسمار متسمر فى الأرض معمر واللى ما يسمهش يبقى فيه ٣٠٠ ؟

الجواب : الدق أى الوشم

- أوله السنة دى وآخره السنة الجاية وهو أربع تيام؟

الجواب: العيد

- طويل طويل وضراه[1] فى عِبُّه؟

الجواب: البير[2]

هوامش:

١- ضراه: خياله.

٢- البير: البذر.

- راية فوق راية فوق راية وآخره راية خضره؟

الجواب: عود القصب

- إحمر حُميِّر ورق الجُمير[1] مفروق نصين خِلقة ربه؟

الجواب: شوشية الديك[2]

هوامش:

١- الجمير: الورق الطرى الذى يؤكل.

٢- شوشية الديك: عرف الديك.

- أبوى بنى لى مندرة فيها الضحك والكركرة؟

الجواب: القلة

- يتكلم بلا حنك[1] يمشى بلا رجلين؟

الجواب: الجواب

هوامش:

١- حنك: فم.

- ما رأيك يا قاضى تُها فى امرأة تزوجتها هى أمى وأنا ولد تُها

الجواب: القاضى يسمى «تُها» والمرأة التى تزوجها القاضى «تُها» هى أم هذا الصبى، والقاضى «تُها» هو أيضاً والده.

- حلوة الريق حلال دمها فى كل ملة نصفها بدر وإذا قسمتها صارت أهلة؟

الجواب: البطيخة، تقسمها نصين تبقى بدر ولو قسمتها إلى شرائح تصبح أهلة.

- مكسَّحة تمشى بدون رجل.. إذا عطشت عاشت وعاش جنينها، وإذا شربت ماتت ومات بها الحمل؟

الجواب: المركب

- ع البحر مطنش ودناتو

الجواب: البلاص

- حاجة وقعت منى ما قدرتش أعبِّيها؟

الجواب: البيضة

- جماعة وجمعناهم فى البيت[1] وحبسناهم والبيت نط[2] من الطاقة[3] والجماعة مسكناهم؟

الجواب: السمك

هوامش:

١- البيت: الماء.

٢- نط: قفز.

٣- الطاقة: فتحات الشبك.

(٢) الألغاز:

- واحد ركب بأبوه وبردع[1] بأمه، وكل لحم حى من بطن ميت وشرب ميَّه لا فى السما ولا فى الأرض

واحد ركب بأبوه واتكمش[2] بأمه وكل من الميت حى وشرب ميه لا فى السما ولا فى الأرض.

الجواب: «واحد راح عند راجل زى لستاذ أحمد كده وقال له: خلّى أبوى هنا وادينى الفرسة شغتك[3] أروح بيها مشوار، يبقى إيه؟ أهو ركب بابوه، وراح عند واحد

زى شعبان وقال له: خلّى أمى هنا وادينى العباية والشال شغولك أروح بيهم مشوار، يبقى إيه؟ اتكمش بأمه، وجه راكب الفرسة وطلع الجبل ضرب غزال، الغزالة ماتت،لقى بطنها ع يرعص، فتح بطنهاوكل[٤] ولادها الحيين، ولما عطش جه جالل[٥] من على ضهر الفرسة بكف إيده ملاه من العرق وشرب، يبقى كده إيه؟ كل من الميت حى وشرب مية لا فى السما ولا فى الأرض.

هوامش:

١ـ بردع: البردعة هى الغطاء أو السرج الذى يوضع على الحمار ليركب فوقه الفلاح. والمقصود بردع أى ارتدى أو لبس.

٢ـ اتكمش: ما ارتداه أو تلفح به من القماش (الجلباب والشال).

٣ـ شغتك: التى تمتلكها.

٤ـ كل: أكل.

٥ـ جالل: جل بيده أى مسح بيده على ظهر الفرس.

ـ برتقانة ع السجرة شافوها اتنين، وجابوها عشرة، وكلوها اتنين وتلاتين، ونزلت فى بطن واحد

الجواب: هذه البرتقالة رأوها عيناك، وأتوا بها أصابعك العشرة، وأكلوها الـ ٣٢سنَّة، ونزلت فى بطنك.

ـ عندنا معزة ولدت جديين وفار وجاموسة؟

الجواب: جديين وفار أى حجمهم كبير وجا موسى أى جاء رجل يسمى موسى.

ـ معانا حزمة ربيع (برسيم) وديب ومعزة، وعاوزين نعديهم النيل فى مركب ما بتشيلش غير حاجة واحدة منهم، نعمل إيه؟

الجواب: ننقل المعزة الأول ونرجع نأخذ الذئب وننقله ونعود بالمعزة ثم نتركها، ونأخذ حزمة الربيع، وننقلها ثم نتركها، ونعود لنأخذ المعزة.

ـ مركب ما بتشيلش غير ١٠٠ كيلو، ومعانا رجل وزنه ١٠٠، ومرة وزنها ١٠٠ وبنت وزنها ٥٠، وولد وزنه ٥٠، وعاوزين نعديهم الناحية الأخرى من النيل، فماذا نفعل؟

الجواب: ننقل الولد والبنت ثم يترك الولد البنت ويعود هو، ثم ينتقل الرجل بمفرده بعد أن يترك الولد والمرة، تعود البنت بالمركب بمفردها، لتأخذ الولد وتعود به، يعود الولد مرة أخرى ويمكث بمفرده وتركب المرة المركب وتعود بها، ثم فى النهاية تأخذ البنت المركب للولد وتعود به.

ـ ٣ ديوك أكلو ٣ سمكات فى ٣ دقائق، يبقى ١٠٠ ديك يأكلو ١٠٠ سمكة فى كام دقيقة؟

الجواب: فى ٣ دقائق

ـ معانا أسد وعنزة وحزمة ربيع عايزين نعدّيهم الناحية الثانية من النهر بدون ضرر بواسطة قارب لا يستطيع حمل أكثر من ٥٠ كيلو. علماً بأن وزن الرجل ٢٥، ووزن الأسد ٢٥، والمعزة ٢٥، وحزمة البرسيم ٢٥.

الجواب: تعدى المعزة الأول علشان الأسد بطبعه لا يأكل الربيع أى البرسيم، ثم يعود الرجل ليأخذ حزمة الربيع، فيترك حزمة الربيع ويعود بالمعزة، ثم يأخذ الرجل الأسد ويترك المعزة، ويعود الرجل مرة أخرى ليأخذ المعزة، وبذلك لا يترك الرجل فى كل الحالات المعزة مع الربيع

ولا الوحش مع المعزة بمفردهم دون رقابة الرجل، وفى نفس الوقت لا يزيد حمل القارب عن ٥٠ كيلو.

الرواة:
عبد النبى عبد العظيم عبد الفتاح، من مواليد ١٩٥٧، متزوج وله ثلاثة أبناء، عامل بمدرسة بنى زيد الإعدادية، من قرية بنى زيد الأكراد/ مركز الفتح/ أسيوط
عاصف البيباوى، جزار وتاجر مواشى/ مواليد ١٩٦٦، متزوج وله ٥ أبناء من قرية بنى زيد الأكراد/ مركز الفتح/ أسيوط.
شعبان صفية، حلوانى، مواليد ١٩٦٥، متزوج، من قرية بنى زيد الأكراد/ مركز الفتح/ أسيوط.
مصطفى بكرى السلوتى، مواليد ١٩٦٣، متزوج وله ولد وبنتين، يعمل خياطاً، من قرية بنى زيد الأكراد/ مركز الفتح/ أسيوط.

(٣) حكايات الفوازير والألغاز
حكاية «الملك والصياد الفطن»

«كان ياما كان فى سابق العصر والأوان، ما يحلى الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة والسلام، كان فيه واحد صياد، وفضل الصياد يلف يلف واخد بالك من أول الليل ما صادش خالص، وعايل هم العشا بتاع عياله، وربنا يروح كارمه يروح صايد حتة بلطية، وراح باصص فيها وقال: الحمد لله ربنا كرمنا، ما حدش يقدر على البلطية دى غير الملك، وراح رايح لجلالة الملك، لما دخّلوه عليه، قال له الملك: إيه يا صياد عايز إيه؟، قال له: يا جلالة الملك ربنا كرمنى بحتة بلطية ما تستاهلش[١] غير بق حضرتك وما حدش يستاهلها غيرك، فأنا استخسرتها فىّ وفى عيالى وفى الناس وجبتها لك إنت، قال له: والله تشكر، فقال الملك: إعطوه صرة[٢] مال، فالوزير قاعد مفروس (صرة مال على سمكة) يا جلالة الملك إنت كريم وكرمك طمّع الناس فيك وطمّع الرعية فيك، مال الخزينة على كده حا يخلص، قال: طب ما أنا قلت هأرجع فى الكلام، بس ندور على سبب ـ ما هو من الملوك المهزوزة زى ملوك العرب كده ـ قال له: إسأله يا جلالة الملك وقول له هىّ دكر ولا نتايه[٣] وإن قال لك دكر قول له: أنا عايزها نتايه، وإن قال لك نتايه قول له أنا عايزها دكر، واطلع من المطب ده. قوم الملك قال له: يا صياد، قال له: نعم يا جلالة الملك قال له: هىّ دكر ولا نتايه، قال له: يا جلالة الملك هى خنثى يعنى فيها الميزتين فخرج من المطب ده، وقال له إديه[٤] صرة مال تانية، اتفرس[٥] الوزير وقال له: إيه يا جلالة الملك وهو بيدى الصرة للصياد، الصياد مش مصدق نفسه إنه خرج من المطب، الوزير واقف والصياد وقع منه دينار على الأرض ووطى[٦] يا خده، فالوزير قال له: يا راجل يا واطى[٧] قدام جلالة الملك بتوطى عشان تاخد دينار وما مكفيكش[٨] اللى فى إيدك، فثار الملك فيه كمان وقال له: ما مكفيك إللى فى إيدك، قال له: يا جلالة الملك ومين اللى يقدر يشوف دينار فى الأرض عليه صورة جلالة الملك وما يوطيش عليه، دا أنا نوطى[٩] حتى لو هنموت بسبب الوطية، قال الملك للحراس إدُّوه صرة تالتة وخلُّوه يطلع بسرعة قبل ما يخلص على الخزينة».

هوامش:

عصمت محمد أحمد، مواليد ١٩٦٠، أعزب، مدينة البدارى/ أسيوط.

(١) ماتستاهلش: لا تستحق.

(٢) قطعة من القماش يوضع فى وسطها الشىء ثم تربط.

(٣) أنثى.

(٤) إديه: أعطه.

(٥) اتفرس: اغتاظ.

(٦) وطى: انحنى.

(٧) واطى: المقصود بها قليل الأصل الدنىء.

(٨) ما مكفيكش: لا يكفيك.

(٩) نوطى: ننحنى.

حكاية «الملك والصياد»

«الملك قعد فى صولجانه منسجم، فضل يشرب ويشرب ويشرب ولما شعشعت[1] معاه نادم[2] على الوزير وقال له: أنا عايزك تلف المملكة كلها تدوَّر لى عن واحد يفهمنى بالإشارة من غير ما اتكلم، وماترجعش من غيره وإن جبت لى اللى يفهمنى بالإشارة دا اديتك صرة[3] مال واديته صرة مال، وإن ما جبتهوش يبقى راسك ساعتها هطِّير، قال له: يا جناب الملك، وقبل ما يكمل كلامه الملك قال له: دى كلمة طلعت وكلام الملوك ما يتردش يا ابو المرحوم، جه الوزير طالع وركب حصانه وقعد يلف فى البلاد القريبة والبعيدة وكان كل ما يلاقى واحد يقول له الملك عايز واحد يفهمه بالإشارة فكان بيرد عليه ويقول له: يا عم ما تروح إنت والملك بتاعك، ومين ده اللى هيروح عشان يطيّر راسه معاك!، حوّد على جماعة قاعدين وقال لهم: الملك عايز واحد يفهمه بالإشارة وهيدّيه صرة مال وإن ما فهموش هيطير راسه برضك، قالوا له: يا عم ما تروح، وفضل الوزير يلف الممالك لحد ما خلصوا التلات تيام المهلة، وقعد يقول لنفسه ما فيش فايدة وبدل ما يلف بحصانه ويعاود[4] تانى على الملك خد حصانه وطلع على بره وقال أشوف لى مملكة فيها ملك عادل. وفعلاً خد حصانه وطلع، وهوّ طالع شاف واحد قاعد قدام بيته فى السهرايه[5] رمى السلام ومشى من غير ما يسأله، الراجل نادم على الوزير وقال له: يا وزير رايح على وين؟، الوزير قال له: مهمّل لك[6] البلد دى وماشى، قال له: يا جناب الوزير البلد دى أحسن من غيرها ومسك فيه وفضل وراه لما حكى له الحكاية، ولما عرف الحكاية الراجل قال للوزير: أنا أروح معاك، قال له الوزير: أنت كنّك[7] كاره نفسك، مش حتقدر ع المشوار ده، بدل ما تودر[8] نفسك تعالى معاى دور لك على شغلانة، قال له: بس اقعد، وقعَده وشرب معاه الشاى، وبعد ما أقنعه، رجع الراجل مع الوزير للملك، اللى كان قاعد مستنيهم، قال له: إيه؟.. جيت يا وزير، وأول ما بص فى الراجل اللى معاه لقى شكله يقرف، فقال له: هو ده يا وزير اللى حيفهمنى بالإشارة!، لما سكت الوزير، الملك أمر الخُدام ما يدخلهوش عليه غير لما ينضّفوه ع الآخر، وقال لهم: قدامكم تلات تيام، وفعلا قعدوا تلات تيام ينضفوا فيه ويجهزوا فى الصوانات والإيوانات.

جه اليوم الموعود والملك جه جامع الملوك والأمراء والوزراء والأعيان وقعد الملك، وهمَّ وسط القعدة وهو قاعد قباله، الملك جه مشاور له بصابعه كده، وقام له الأعور بصوابعه الاتنين وجه عامل له كده، الملك جه رافع صابعه للسماء وعمل كده (أشار بإصبعه للسماء)، أخونا الأعور جه منزِّل صابعه للأرض وعمل كده (أشار بإصبعه للأرض)، الملك راح واخده بالأحضان وانسجم منه آخر انسجام، وراح قايل عليه: آهو دا هوّ إللى فهمنى بالإشارة، خُده يا وزير، دا من النهارده حكيم القصر، خده ودخل بيه جوه وقال له: الملك عيقول إنت ماتعملش حاجه واصل[9] إنت راجل فز ودماغك حلوة، سأل الوزير الملك وقال له: يا جناب الملك، هو قال لك إيه؟ وإنت قلت له إيه؟، قال له: والله قولنا الله واحد، قال لى: محمد رسول الله، قلت: رفع السماء، قال: وبسط الأرض، قال له: صح هوه ده اللى فهم الملك، راح الوزير للراجل التانى ومال عليه وقال له: قول لى قالك إيه وانت قلت له إيه؟ قال له: شوف أنا أول ما جات أهته[10]، شاور وقال لى: أنا أفقع عينك، قلت له: وأنا أفقع عينيك لتنين، قال له: وأنا أطبِّق عليك السماء، قلت له: وأنا أخسف بيك الأرض، وشوف لما ربنا يريد يسترها ويكون الحظ قربنا سترها معاه ونجاه من عقاب الملك».

هوامش:

الراوى: عصمت محمد أحمد، مواليد ١٩٦٠، أعزب، مدينة البدارى/ أسيوط.

١ ـ شعشعت: اتسطل، أى غاب عن وعيه.
٢ ـ نادم: نادى على.
٣ ـ صرة: ربطة من القماش.
٤ ـ يعاود: يرجع.
٥ ـ السهراية: بقعة الشمس.
٦ ـ مهمل لك: أترك لك.
٧ ـ كنّك: كأنك.
٨ ـ تودر: تضيع نفسك.
٩ ـ واصل: أبداً أو مطلقاً.
١٠ ـ أهته: أزجره وأخيفه.

حكاية «الملك والوزير»

«كان فيه ملك وما ملك إلا الله، والملك ده صاحب نوادر، قام الملك وقال للوزير: عايز آكل خره والمعون إللى فيه الخره خره، واللى يجيبه خره وإن ما جبتليش الطلب اللى طالبه منك ده هأقب رقبتك، فطلع الوزير وهو عمّال يقول لنفسه: طيب أنا هاعمل إيه فى طلب الملك؟ وفضل يدّور[1] لحد[2] ما لقى واحد قاعد والراجل اللى كان قاعد ده طل على الوزير وقال له: مالك، قال له دا الملك طالب منى طلب وأنا إن ما جبتلوش الطلب ده هيقطع رقبتى قال له: طيب إيه الطلب ده؟، فرد عليه الوزير وقال له: دا الملك عايز ياكل خره والمعون اللى فيه الخره خره، واللى جايبه خره، فرد عليه الراجل وقال له: بس هوّ ده اللى مزعلك؟! وقال له: طيب ما تزعلش، فراح جايب له شاى، وبعد ما شربوا الشاى قال الراجل للوزير أنا هأحل

لك المشكلة دى، قال له: طيب حتحل لى الموضوع ده إزاى؟ فراح الراجل جايب عسل نحل وجاب طبق والطبق ده معمول من الجله[3] وراح قايل الراجل للوزير: ابعت هات غفير يروح يودى الحاجات دى للملك، فرجع الوزير للملك وهو فرحان، فقال له الملك: جبت يا وزير الطلب اللى طلبته منك، قال له: طبعًا يا جلالة الملك هو أنا أقدر ما أنفذش كل طلباتك ، فنده الوزير على الغفير، وقال له: ادخل قدم للملك الطلب اللى طلبه، فقال الوزير للملك إنت يا مولانا طلبت تاكل خره، والمعون خره، واللى جايبه خره، فالعسل خره النحل والمعون اللى فيه العسل خره البهايم، والغفير خره الحكومة» .

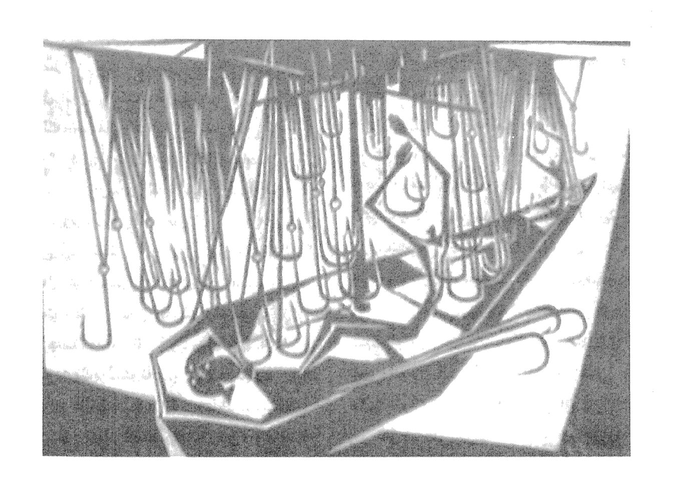
هوامش:

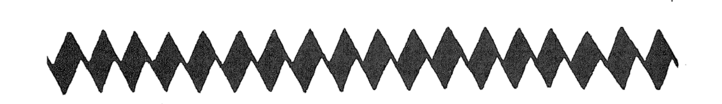
الراوى: عبد البديع أحمد أحمد، شهرته القزاز، مواليد ١٩٣١، مزارع غير متعلم، قرية كوم أبو شيل/ أبنوب/ أسيوط، متزوج وله ٣ بنات و٣ أولاد.

١ ـ يدوّر: يبحث عن.

٢ ـ لحد: إلى أن.

٣ ـ الجلة: قرص من روث المواشى، بعد تجفيفه فى الشمس.





الفوازير

دراسة ميدانية فى الأدب الشعبى

عرض: أحمد بهى الدين أحمد

«الفوازير دراسة ميدانية فى الأدب الشعبى» عنوان لرسالة ماجستير نوقشت بجامعة القاهرة فى ١٨ فبراير ٢٠٠٨ أعدتها الباحثة: دعاء مصطفى كامل السيد، وتكونت لجنة المناقشة من أ. د. أحمد على مرسى مشرفًا ورئيسًا، وأ. د. أحمد شمس الدين الحجاجى عضوًا، ود. سميح شعلان عضوًا، وقد اقترحت اللجنة منح الطالبة درجة الماجستير بتقدير ممتاز.

أما عن الدراسة فتمحورت حول نوع أدبى شعبى لم يلق ما يستحقه من اهتمام الباحثين وهو «الفوازير»، وقد بينت الباحثة فى مقدمة دراستها حجة الوقوف على كلمة «فزورة» ودلالتها لدى الجماعة الشعبية المنتجة والناقلة لهذا النوع الأدبى.

ومتن الدراسة انقسم إلى قسمين وملحق ضم المادة المجموعة ميدانيًا.

القسم الأول: اختص بالجانب التنظيرى وابتدأ مهاده النظرى بعرض للدراسات العربية التى أبدت اهتمامًا بالفوازير كدراسة أحمد رشدى صالح، ونبيلة إبراهيم، وصفوت كمال، وأحمد مرسى، ونصر حامد أبو زيد، وأيضًا الدراسات التى قدمت مادة ميدانية للفوازير جمعت من بعض الدول العربية.

وقد تعددت مداخلها إلى الموضوع بين الاستعراض التاريخى ومكونات الفزورة وعلاقتها بالاستعارة والمهارات التى توجد عند الملتقى، وتنوع مفرداتها تبعًا لتنوع البيئات والدعوة إلى الإفادة من العلوم الإنسانية المختلفة لإثراء فهم الظاهرة الفولكلورية والمقاربة الفنية لبعض النماذج. وفصلت الدراسة القول فى دراسة عبد الملك مرتاض عن «اللغز الجزائرى» ، ومحمد رجب النجار عن «الغطاوى الكويتية»، والتى استكملها فى معجمه الدلالى عن الألغاز الشعبية فى الكويت.

ولم تغض الدراسة الطرف عن الدراسات الأجنبية فعرضت لأطروحة بيتش عن الألغاز ومرورًا بدراسة تيلور، وداندس، ومارندا. وقد تضمن هذا العرض بعض الدراسات التى ضمنت الألغاز ضمن أبوابها إبان حديثها عن أشكال الأدب الشعبى المختلفة، واختتمت عرضها بالدراسات المنشورة فى الدوريات واعتمدت فى عرضها على الترتيب الزمنى لنشرها مع بعض الاستثناءات عند عرض الدوريات بسبب الترابط بين الموضوعات.

بعد عرض الدراسات السابقة شرعت الدراسة فى تناول بعض القضايا المتعلقة بدراسة «الفزورة» وأولها قضية التعريف ، وفيها قدمت الدراسة التعريفات المختلفة لنوع الفزورة، والتى تدور حول الربط بينها وبين

الاستعارة ، وحول فكرة الأوصاف التى تبدو متناقضة للموضوع الواحد، وكذلك الإشارة إلى القصدية فى إضفاء الغموض أثناء عملية إبداع اللغز والاهتمام بالسياق الذى يتم فيه طرح الألغاز.

أما القضية الثانية فهى إشكالية تصنيف الفوازير، وقدمت الدراسة لمحاولات تصنيف الفوازير فى التراث العربى على المستوى الموضوعى والمعجمى والبنائى، وكذلك التصنيف الذى قدمه أرشر تيلور فى منتصف القرن الماضى، وتصنيف روبرت جورج وآلان داندس والذى جاء مترتبًا على التعريف البنيوى الذى قدماه للغز، فذهبا إلى وجود ثلاثة أنواع من التعارضات (الطباقى، العقدى، السببى). وقد عرضت الدراسة للتصنيف الدلالى الذى قدمه محمد رجب النجار فى معجمه عن الألغاز الشعبية فى الكويت، ذلك التصنيف الذى اعتمد فيه على مقترحات الأستاذ صفوت كمال فى دراسته عن الفولكلور الكويتى فيما يخص تصنيف الألغاز ، وقد ارتضت الدراسة تصنيف محمد رجب النجار مُتكئًا لتصنيف الفوازير الملحقة بالدراسة مع إجراء بعض التغييرات مثل التوسع فى القسم الخاص بالفوازير العبثية وإضافة قسم عن الفوازير البصرية.

ناقشت الدراسة كذلك علاقة الفوازير ببعض أنواع الأدب الشعبى الأخرى كعلاقتها بالمثل من ناحية قصر جملة كل منهما، ووجود قدر من الإيقاع، وعدم حاجة أى منهما إلى قدرات أدائية معينة، وكذلك علاقة الفزورة بالأسطورة وآراء الباحثين المختلفة حول هذه العلاقة، وكذلك علاقة الفزورة بالنكتة وقد كشفت المادة الميدانية وجود تداخل شديد بينهما، فهناك الفوازير النكات، والفوازير العبثية، والفوازير الجديدة.

ومن القضايا التى نوقشت فى القسم الأول. الوظائف المختلفة للفوازير من الوجهة النفسية والاجتماعية ، وما ينميه طرح الفوازير من قدرات عقلية ولغوية، وفى ختام هذا الفصل تناولت الدراسة الجوانب المتعلقة بطارح الفزورة ومتلقيها خلال عملية طرح الفوازير، وذلك تحت عنوان «الطبيعة التفاعلية للفزورة».

القسم الثانى من الدراسة اهتم بدراسة مادة الفوازير التى جمعت ميدانيًا من إقليم القاهرة الكبرى، وتناول أسباب اختيار إقليم القاهرة الكبرى ميدانًا لجمع «الفوازير»، وعرضت لتجربة العمل الميدانى من حيث الإجراءات والنتائج، وكذلك قدمت الدراسة قراءة لمضمون الفوازير وما تقدمه من موضوعات توضح جوانب من ثقافتنا الشعبية، وذلك من خلال استعراض موضوعات الأقسام التى تم تصنيف المادة الميدانية إليها. وقد وقفت الدراسة فى هذه النقطة أمام الفوازير النكات وما تضمه من تنويعات، وما فقدته من علاقات كثيرة تربطها بالفزورة، وكذلك دلالات انتشار هذا النمط من الفوازير.

ووقفت الدراسة فى هذا القسم على الجوانب الفنية للفوازير، وذلك من خلال الكشف عن الوسائل الفنية التى يصطنعها المبدع الشعبى للتغطية على موضوعه، مثل استخدام الاستعارات والتشبيهات، والتقابل بين شقى الفزورة وغيرها من طرق الإفادة من إمكانات اللغة فى عملية إبداع الفزورة.

وفى نهاية الدراسة وضعت الملاحق التى ضمت المادة التى جمعت ميدانيًا، وقد بلغ عدد الفوازير فى ملاحق الدراسة ثلاثمائة وخمسين فزورة صنفت تصنيفًا دلاليًا فى ثمانية أقسام. الموجودات (الحية - غير الحية)، المجردات ، المعتقدات الدينية، الأحداث، الفوازير اللغوية، الفوازير الحسابية، الفوازير البصرية، الفوازير النكات.

وكذلك ضمت الملاحق بعض النماذج لنصوص الفوازير الموجودة على الكثير من مواقع شبكة المعلومات الدولية، وذلك من منطلق التعامل مع شبكة المعلومات باعتبارها وسيلة يتم من خلالها تداول هذه النصوص وتناقلها بين الأشخاص.

وتوجهت الباحثة بالشكر لكل الرواة الذين أمدوها بنصوص الفوازير التى هى أساس هذه الدراسة وإلى القائمين على العمل بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، والتى كانت هى المصدر الذى اعتمدت عليه الباحثة فى الحصول على الدراسات الأجنبية التى قامت عليها الدراسة، كما توجهت بالشكر للسادة أعضاء جلسة المناقشة الدكتور سميح شعلان على تفضله بالموافقة على المناقشة وإفادتها بملاحظاته حول عملها، وكذلك توجهت بالشكر للدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى على ما قدمه لها، منذ عامها الأول بالجامعة، أما الشكر إلى الأستاذ الدكتور أحمد مرسى لصبره طوال مدة البحث وتشجيعه الدائم وإفادتها من علمه وأستاذيته.

من الأمثال الشعبية بالواحات

جمع وتدوين:
طارق فـراج
أيمـــن أنـــور

مقدمة:

كانت فى قريتنا سيدة عجوزًا سمراء لها فكين بارزين.. قصيرة كانت ، وخفيفة الدم .. لطالما سمعت منها مثلاً بعينه تردده مرات ومرات . بالطبع هذا المثل معروف هنا للجميع. ولكنى عندما سمعته يتكرر من السيدة نفسها، حاولت أن أعقد مقارنة بينها وبينه إذ كان المثل يشبهها .. كنت صغيرًا وقتها وكان المثل يقول " **يا ريتنى بيضا ولىَّ ضب أصل البياض عند الرجال يتحب**"، "**يا ريتنى بيضا ولىّ عرقوب اصل البياض عند الرجال محبوب** " والحقيقة أنى عندما صرت قادرًا على تمييز الأمر أدركت أن لها " ضبًا " و" عرقوبًا " أيضًا بالإضافة إلى أنها لم تكن بيضاء ، والواضح أنه كانت هناك علاقة حميمة تربط بين المثل وصاحبته .. كانت تتمنى أن لو كانت بيضاء مع وجود عيوب فى هيئتها " ضب " و" عرقوب " مثلاً فالبشرة البيضاء ستمحو آثار عيوبها .. يملى عليها ذلك المثل الذى تؤمن به وتردده كترنيمة مقدسة ، كقانون أبدى .. الأمثال دساتير الفقراء والعامة . هل كانت تنسى أم تتناسى أن " **البياض فى الحيطان والفلفل بالوقية** " فالبياض بدون خفة الدم لا فائدة له ولا وزن مثل بياض الجير على الحوائط. أما الفلفل الحريف الطعم، فيوزن بالأوقية لندرته وأهميته ..

المثل بالنسبة للعامة قانونًا يحتم الالتزام به والإيمان الكامل بما يحمل من معنى وكم من أمثال أنهت خلافات وحلت مشاكل خاصة فى بيئة مثل بيئة الواحات الصحراوية التى ظلت حتى وقت قريب تحتكم إلى الأعراف ولا تعترف بقسم شرطة أو محاكم ، يكفى أن يطلق المثل فى الجلسة لتنتهى الخلافات ، ليدرك المخطئ أنه مخطئ ، ولقد شهدنا فى طفولتنا أمثلة لتلك المجالس التى قامت الأمثال مقام القاضى فيها . أذكر أن رجلاً استعار من أبى " قدومًا " ليصنع بها أوتادًا لأبقاره وبعد أيام عدة سأله أبى عن القدوم فأخبره أنه سيحضرها له غدًا ويوم بعد يوم والرجل يماطل فى إحضارها حتى اشتكاه أبى لشيخ القرية، فقال له: **ماعلهش يا ابنى.. وزى ما قال لك داك: " إدّى يا أيدى واتعبى يا رجلى** " فتمتم أبى موافقًا وذهب ليحضرها بنفسه ..

ومن هذا الاتجاه، يأخذ المثل دورًا آخر يظهر فيه أثر التشريع الاجتماعى . ولئن أخذ المثل دور الناصح الذى يقول ما ينبغى أن يسود ويشير إلى ما ينبغى أن يزول فإنه قد فرض ـ تبعًا لذلك ـ الشروط واستن اللوائح والقوانين التى تنظم العلاقة بين الناس بعضهم ببعض من ناحية وبين الناس وولى أمرهم من ناحية ثانية وبين العبد والرب

من ناحية ثالثة ، ولئن كانت التشريعات القانونية قد اتخذت مصدرًا لتشريع العادات الشعبية وتشكيلها حسب الاحتياجات الأخلاقية والاجتماعية(١).

فالمأثورات الشعبية تؤدى وظائف لا غنى عنها فى حياة أصحابها ، وقد تكون هذه الوظيفة هى ترسيخ معتقد أو قيمة أخلاقية ، أو هى تعليم من يتلقاها بعض هذه المعارف الشعبية ، أو هى تأكيد قيمة اجتماعية أو اعتقادية ، أو هى المعاونة على ضبط حركة الجسم ، أو هى الترويح فى إطار الحياة الشعبية .

ومن هنا، يتجه فريق من الباحثين إلى تصنيف تلك المأثورات ، حسب مناسبات أدائها والوجوه المستعملة لها ، فتكون هناك مأثورات تصاحب دورة الحياة من ميلاد وطفولة ، ومراهقة وزواج ووفاة .

وهناك مأثورات تصاحب حياة الإنسان الفردى عمله ولهوه، وفى مظانه الاعتقادية(٢).

البيئة بكل خصوصيتها تنتج حتمًا مثلاً له رائحة المكان بأهله وناسه .. عاداته وتقاليده ، إيجابياته وسلبياته بمعنى أن الأمثال التى تتناقلها الألسن فى طول مصر وعرضها أنتجتها حتمًا بيئات متباينة فى ظروفها الجغرافية والمعيشية إذًا لكل منطقة أمثالها التى تميزها وتدل عليها ، فالمثل الذى يقول " **البير اللى ما لكش فيه ما ترميش حجر فيه** " لا يمكن أن يكون من نتاج مدينة، فليس فى المدينة بئر أو أحجار مبعثرة فى الشوارع ولكن سمو معناه جعله يصلح لكل زمان ومكان لماذا ؟ لأنه يحث على احترام ممتلكات الغير وعدم الإضرار بها ، وسوف نرد مثلاً للتأكيد على خصوصية بعض الأمثال ويقينية خروجها من بيئة بعينها. لدينا مثلاً يقول " **زى البلوش ويدهنوا الوشوش** " والمقصود بهذا المثل النساء القبيحات ، فالمرأة الجميلة لا تحتاج إلى أصباغ أو دهانات تجميل ، والمثل يسخر بطريقة ظريفة من النساء اللواتى " زى البلوش " والبلوش كلمة شائعة فى الواحات والمقصود بها نوع من الطين الموحل أسود اللون يوجد فى المياه الراكدة .

نستطيع أن نجزم أن الأمثال التى ستـرد فى تلك الدراسة فى الأعم الأغلب أمثال مصبوغة بصبغة البيئة الواحاتية وشائعة فيها منذ أزمان بعيدة حتى وإن لم تكن قد خرجت كلها من تلك البيئة، فقد دخلت عليها بمرور الزمن الألفاظ الشائعة فى الواحات. وعلى سبيل المثال، نجد أيضًا " **ليِّس الحيطة تنوّر** " وليِّس بفتح اللام وكسر وتشديد الياء معناها تسوية الحائط وسد فجواتها بالطين والرجل العادىّ هنا إذا أراد أن يسخر من صاحبه أو يغيظه فإنه يقول له " يا مليِّس " ومعناها يا عديم الفهم أى مسدود ، مقفول ، لا توجد به فجوة واحدة يدخل منها نور العقل والتفكير وإذا وصفنا رجلاً ببرود الأعصاب نقول له " يا نقيعة " وتلك الكلمة لم أسمعها تتداول إلا فى الواحات وفى المعجم الوجيز : استنقع الماء فى الحفر أى اجتمع ولم يجر منها فتغير واصفرّ .

وكما فى الواحات، فإن كل مكان له خصوصيته وتفرده، تلك الخصوصية التى ينعكس أثرها فى حياة الناس وعلاقاتهم وثقافتهم .

نسمع الناس فى أية منطقة يقولون " **على رأى المثل.. كذا وكذا** " ولكن كبار السن فى الواحات يقولون " **زى ما قالك داك** " ثم يشفعون تلك العبارة بما يريدون قوله من أمثال و" داك " تعنى ذاك أو ذلك أى إن المثل مروىّ عن إنسان آخر أكثر حكمة وتجربة؛ ذلك الآخر استطاع أن يلخص تجربته التى عاشها أو تجربة الآخرين الذين عايشهم فى مقولة شعبية بسيطة وعميقة .. قليلة فى عدد كلماتها ، واسعة فى مدلولها ومعانيها. تلك الحكمة الشعبية التى تلخص مواقف حياتية كاملة فى كلمات قليلة قادرة على توصيل المعنى المطلوب .

لكن هل يستطيع شخص ما أن يصيغ مثلاً صادقًا معبرًا ينطبق على مواقف حياتية فى أمكنة مختلفة وبيئات متعددة متباينة ؟

لابد أن المثل من إبداع إنسان عركته الحياة وأضاءت له التجارب طرقًا لم يكن يراها ، فخرجت خلاصة تجربته فى كلمات عفوية بسيطة وعميقة الدلالة فى آن واحد أى إن " الإبداع الشعبى نوع من الإبداع الفردى فى أساسه وأن هذا الإبداع يتعرض فى أثناء تداوله عبر الأجيال ، وبين الناس، لأشكال غير محددة من التغيرات والتعديلات تستمر بغير انقطاع، ويمكن أن تنتج لدينا فى النهاية شكلاً مختلفًا عن الشكل الذى بدأت به "(٣).

إن المثل ينطلق من نقطة مركزية صغيرة ثم يمتد وينتشر فى دائرة عنكبوتية تتسع بالتدريج لتشتمل بلدًا كاملاً ثم بلدانًا كاملة متجاورة ، فغالبية الأمثال تتشابه فى أكثر من منطقة ويمكن له أن تخترق حدود الدول أيضًا كما هو حادث فى المنطقة العربية، وهناك أدلة كثيرة على ذلك

مثلاً تلك الجهود التى قام بها نعوم شقير الشامى فى كتابه " أمثال العوام فى مصر والسودان والشام " وغيره .

الأمثال تتشابه بالتأكيد ، هذا إن لم تكن فى الأصل قد خرجت من نقطة بعينها ومع انتقالها وتداولها يحدث التغيير سواء لفظة مكان أخرى ، حذف بعض أجزاء المثل ، أو إضافة أجزاء .. وهكذا ، فإذا سمعنا مثلاً يقول " **يا رايح حنوت خد غداك لتموت** " مما يدل على بخل أهالى حنوت وعدم إكرامهم للضيف أيًا كان موقع " حنوت " فى مصر فإن لدينا فى الواحات مثلاً شائعًا يقول " **يا رايح موط خد غداك لتموت** " فلم يتغير هنا إلا اسم البلدة فقط " حنوت ـ موط " .

ولنا أن نسأل هل تأثر المثل بتغيير لفظة أو جزءًا منه وهل تغير معناه والإجابة طبعًا لا ، فلكل منطقة مجموعة من الألفاظ تختص بها وحدها كل حسب لهجتها فالبلح قبل مرحلة النضج يسمى لدينا " رامخ " ويسمى فى مناطق أخرى " دكش " و " عكش " ولابد أن هناك أسماء أخرى نجهلها يرجع ذلك بالطبع إلى تعدد اللهجات المصرية فى مناطق مختلفة، فإذا " اصطلحنا على أن موطن الأدب هو مراح استخدامه وقبوله لوجدنا أن لدينا مواطن عدة مختلفة بين الصعيد والدلتا وبين القرية والمدينة. والوادى والصحراء ، وإذا اصطلحنا على أن الموطن الأدبى هو مراح استخدام هذه اللهجة العامية أو تلك لوجدنا مواطن عدة تختلف أيضًا حسب اللهجات البدوية المصرية والنوبية، بل يختلف كل قسم فيما بينه ، فلهجة للصعيد الأعلى وثانية للأوسط وثالثة لمصر الوسطى ورابعة لبدو سيناء وخامسة لبدو الواحات الغربية إلى آخر هذه التفريعات(٤).

"إن عملية الإبداع الشعبى شركة بين الفرد والمجتمع ، لذلك فإنه ينبغى التنبه إلى انه لا يوجد فى دراسة النصوص الشعبية ما يمكن أن يسمى تشويهًا أو تحريفًا للنص ، ذلك أنه إذا شوه أو حرف فقد حياته ، ولم تعد له وظيفة ومن ثم يختفى ، ولذلك لا يجوز لنا أن نسمى التنويعات المختلفة تشويهات أو تحريفات وإلا كان علينا بالدرجة نفسها أن نعتبر المسودة الأولى لقصيدة الشاعر هى النص الأصلى ، وأن النص الأصلى الذى قدمه لنا الشاعر ما هو إلا تشويه للصورة الأولى للقصيدة (٥).

" فلا يمكن منطقيًا أن يجلس مجموعة من الناس ليتفقوا على صيغة معينة يرتضونها لكى يطلقوا عليها لفظ " مثل " فلا شك أن المثل جهد فردى لم ينضج بعد ، ثم قامت الجماعة فى أزمنة مختلفة وفى أمكنة مختلفة أيضًا بعملية إنضاج هذا الجهد حتى وصل إلينا بصورته الموجودة أمامنا"(٦).

إن الحواجز الجغرافية لم تقف حائلاً دون انتقال المثل من بقعة إلى أخرى وأن كل بقعة من تلك البقاع قامت بتطويعه وإعادة صياغته ليتلاءم مع بيئتها مع الاحتفاظ بمدلول المثل ومعناه بلا تشويه . هذا فى الأعم الأغلب وفى حالات نادرة مثل حالتنا تلك نجد أيضًا أن هناك أمثالاً تخص بيئات بعينها دون الأخرى وذلك لأن الإنسان يرتبط ارتباطًا وثيقًا ببيئته، يتشكل من طينة أرضه التى ولد فيها، فيشكل ملامحًا تختلف فى درجة تشابكها واتصالها أو انفصالها عن البيئات المجاورة وفى حالتنا قيد الدراسة نجد أن عامل العزلة الجغرافية فى البيئة الواحاتية بالإضافة إلى طبيعة المكان منحت أهلها إرثًا ثقافيًا شعبيًا يختلف ويتنوع .. ومردّ ذلك كله الظروف المختلفة التى تحيط بالإنسان وظروف مجتمعه ، فالمجتمع كائن معقد فى تكوينه .. يحمل الخير والشر وكل فئة لها أمثالها التى تتكئ عليها وتحتمى بها فالوصوليون والانتهازيون يتكئون على أمثال خرجت من خلاصة تجارب أمثالهم من البشر فالتفوا حولها وقدّسوها وأشاعوها واعتبروها مرجعيتهم الصائبة فى دروب الحياة .

ولكن يجدر القول أن هذه الفئة " قلة قليلة لها أمثالها التى تعكس طبيعة حياتها التسلقية أو معيشتها الطفيلية . لقد كانت تعيش على موائد الحكام وتحيا من فتاتهم ، لذلك ظهرت الأمثال التى تعبر عن ذلك الوضع فقال المثل " **اللى ياكل عيش الأمير يضرب بسيفه** " أو يقول " **اللى يتحامى فى غازية تحميه** "(٧).

وقد قام هؤلاء بنشر الأمثال التى تخدم اتجاهاتهم المتسلقة مما " أصاب " تراث المثل الشعبى بركام هائل من الأمثال الطائفية او الفئوية المحضة ، ومن الأمثال الهازلة التى لا هدف لها سوى التسفيه من العقلية الفطرية الكامنة وراء الأمثال وكذلك من الأمثال التى تهدف إلى نشر مفاهيم مضادة للقيم النبيلة التى سادت وترسخت وهكذا فقد المثل الشعبى صفاءه ونبله القديم. فحين نستمع إلى مثل يقول: " **هين قرشك ولا تهنش نفسك** " فإننا من السهل أن نكتشف الفئة التى أنشأته وروجته. فئة الخدم والتمينة الذى يعملون على إغرائك بأن تبذل نقودك طواعية لمن يقوم

عنك بهذا العمل أو ذاك. أو مثل يقول : " **اللى له ضهر ما ينضربش على بطنه** " تشعر فى الحال أنه من إنشاء وترويج فئة تدعو للوساطات وتوهم الإنسان - ول على أرض من الحقيقة - أنه لابد أن يكون منتمياً لرأس كبيرة تسنده فى الحياة وتحمى ظهره وبطنه ، أى أنه بالوساطة وبالرشوة والممالأة والمداهنة لن يحارب فى أكل عيشه "[٨].

وما بين حضر وريف وواحات منسية فى الصحارى، وبدو يحاولون جاهدين أن يحافظوا على ما ورثوه من عادات وقيم تحاول المدينة أن تذيبها - ما بين هذا وذاك نجد أن لكل بيئة من تلك البيئات أمثالها التى تنظم أمور الناس وترتب حياتهم والسلبية التى تسير فى الاتجاه المعاكس ، ومنذ وقت قريب سمعت مثلاً فى بلدتنا فتعجبت له .

المثل يقول: " **لو قابلك الأعمى كلّ عشاه مش ح تبقى أحسنّ عليه م اللى عماه** " وتساءلت عن الظروف التى يمكن أن تنتج أو تشيع مثلاً كهذا فى بيئة كتلك بصفائها وهدوئها وطيبة أهلها ولم أجد تفسيراً سوى غزو المدينة الذى يزحف فى الخفاء ويتسرب فى مجاهل النفوس. مثلاً آخر أجزم أننى لم أسمعه سوى فى الواحات ولم يقابلنى فى أى كتاب قرأته فى هذا المجال. المثل يقول: "**كلب عرابى نافش ديله**" وعلى الرغم من أن المثل كما يبدو يحمل إسقاطاً سياسياً على فترة الثورة العرابية التى بلغت ذروتها ما بين عامى ١٨٨١-١٨٨٢م إلا أنه يتماشى مع كل زمان ومكان ويؤكد أيضاً أن الواحات لم تكن - رغم عزلتها الجغرافية وبعدها عن محك الأحداث فى القاهرة - لم تكن بعيدة عما يحدث بل كانت متواصلة مع الأزمات السياسية فى مصر بشكل أو بآخر والمعنى الذى يقصده المثل أنه إذا كان المتبوع رجلاً ذا أهمية ومكانة فما بال تابعه وخادمه يمشى مزهواً مختالاً بنفسه هكذا. والمثل بالطبع لا يقصد عرابى ولا كلبُه هذا إذا كان له كلباً أصلاً، لكنه يؤكد قيمة مهمة وهى صفة التواضع التى يجب أن يتحلى بها البشر.

يؤصل المثل الشعبى لقيم المجتمع الذى نشأ فيه من خلال ثقافة شفاهية تتناقلها الأجيال وتتجلى خصائصه فى عمقه وشاعريته الملتفة فى ثوب من الشفافية مما يسهل حفظه وتداوله على الرغم من أنه لم يخرج من إبداع شاعر ذلك أن الأمثال " فضلاً عن أنها حكمة الأمم ومرآة الشعوب - هى لغة الشعب كله - الخاصة والعامة - ولها احترامها وتقديرها فى نفوس الناس ولها سلطانها عليهم . وقد عرف العرب ذلك عنها فاستكثروا منها فى كلامهم

فيما عرف قديماً باسم " التضمين " وحديثاً باسم التناص[٩] فالمثل الشعبى يحمل فى طياته دلالات وخصائص الشعرية كما أنه يحمل خصائص النص المفتوح بحيث نستطيع أن نقرأه قراءات عدة ونأوله تأويلات عدة متباينة فإذا سمعنا المثل القائل: " **اللى يركب على جملين يتشرك** " فإن معناه الواضح القريب يحذر من أن يركب الشخص المفرد على جملين فى وقت واحد وإلا سوف يُشق جسده نصفين ولكن ما يقصده المثل هو التحذير من مغبة الزواج بامرأتين، فالركوب على جملين صعب بل مستحيل يمكن أن يفقدك حياتك وكذلك الزواج بامرأتين والعيش معهما.

ومن حسن الحظ أن هذا اللون من الأدب الشفاهى ظل بعيداً عن سيطرة الثقافة الرسمية العالمة ، فهو من هذه الناحية كالنُكتة الشعبية - ولكنه أطول عمراً منها - فن أدبى شعبى يكشف عن مختلف التيارات الاجتماعية ، على المستوى الشعبى (ومن هنا تتمثل قيمته فى مجال الدراسات الاجتماعية ، بوصفه وثيقة اجتماعية إلى جانب قيمته الفنية، بوصفه وثيقة أدبية، أو فناً قولياً جمالياً) وإذا كان القدماء قد اهتموا بالجانب اللغوى، والأدبى.

فإن العلماء المحدثين وخاصة علماء الفولكلور والأنثروبولوجيا، يربطون كذلك بين هذه الجوانب والجوانب الاجتماعية ، أى بين الأمثال بما هى تعبير أدبى وبين أخلاق الشعوب وعاداتها بما هى مضمون اجتماعى"[١٠].

.. جاءت شعرية المثل فى الواحات من انعكاس البيئة الهادئة الصافية فى تلك البقاع الخضراء التى تظلل الصحارى الواسعة وتمنحها وجوداً شرعياً.. واحات صغيرة داكنة الخضرة متناثرة هنا وهناك تجاهد لتعيش فى خضم بساط صحراوى على مدد الشوف . كل ذلك أثر فى الناحية النفسية للإنسان الواحاتى، فجاءت أمثاله أقرب إلى النظم فى شكلها.

مكثفة فى معانيها.. خصبة فى صورها الشعرية ، زاخرة بالمحسنات البديعية والموسيقى الظاهرة أو الخفية . وإذا ضربنا أمثلة على ذلك نقول :

ليلة قالوا دا ولد .. اتشد ضهرى واتسند

فنجد المثل يمثل بيتاً شعرياً ، وتتمثل خصائصه فى التنغيم الواضح انتهاء شطرى المثل بنهايات متشابهة

" القافية " بروز الصورة الشعرية فيه حيث إن الولد سوف يشد الظهر ويسنده وكأنه عمود فقرى أو أساس للبيت وترجع اهمية الولد والفرحة به فى الاهتمام بالأم التى تنجب الولد، ولأنه مجتمع يقوم على الذكورية الكاملة نجد:

قالولى دحّى بالزّبدَ   وقالولى كُلى يا ام الولد

فالفرحة بالولد تولّد الاهتمام بالأم التى يضربون لها " دحيًا " اى بيضًا بالزبد او السمن لتأكل. يأتى ذلك على خلاف الأم التى تنجب الفتاة :

ليلة قالوا دى بنيه ..   هدوا ركن البيت عليه

قالولى دحى بميه ..   وقالولى كلى يا ام البنيه

ولنأخذ مثلاً آخر من بين امثلة كثيرة يقول: " **عرقوبها يدبح الطير** " والعرقوب كما هو معروف عظمة فى مؤخرة القدم ولكن عندما يكون ذلك العرقوب فى حدته وبروزه وصلابته قادرًا على ذبح الطير فأية صورة شعرية ابلغ من ذلك وإذا أكملنا المثل نجد :

عرقوبها يدبح الطير   فقرها من الضحى ينادى

صيادها ما ينول خير   وعضمها بالعضادى عدادى

وقد اتكأ المثل فى معظم حالاته على القافية واتباع اسلوب أدبى يرقى إلى مرتبة الشعر سواءً كان ذلك فى امثال مركبة مثل ما ذكرنا آنفًا أو فى امثال بسيطة موجزة مثل " **ليّس الحيطة تنور واهجر البنت تبور** " يكشف ذلك أن الإنسان المصرى فى داخله شاعر بالفطرة.

نستخلص من ذلك ان المثل " يعبر عن موقف إنسانى ويعالج أو يكشف واقعًا اجتماعيًا بأسلوب بسيط سهل قد يعتمد على نوع من المحسنات اللفظية التى تساعد على شيوعه[11] ابدعه المنشئون وصقله الرواة والنقاد وجوده الاستعمال والاصطلاح ، جمع فيه كل أولئك طاقة ذوقهم وخلاصة تجاربهم وبذلوا فيه من الوقت والمراجعة والسبل ما ليس يفرض أن يبذل فى لغة كل يوم. وليس الأسلوب الفنى صنع الشعب كافة وهى يمضى مستعجلاً لشئون عمله ، وقد ضغطته المشاغل والمهام الجارية وإنما هو من إبداع ملكته الفنية المتأنية المتدبرة ، وهو حصيلة العامية وجميع بلاغتها فيه انتقاء اللفظة وفيه التنغيم والميل بالكلمة والعبارة عن مألوف وجهها الاستعمالى[12] إلى وجوه واستعمالات عدة كثيرة هى الدراسات التى عطفت على المثل الشعبى وتدوينه وفهرسته وتبويبه لدرجة انك تستطيع الآن أن تضغط على زر الحاسب الآلى لتنهمر عليك أعداد لا تنتهى من الأمثال الشعبية المصرية ومن المعروف أن المثل قد لاقى الاهتمام ما جعله يكتب ويدون منذ العصر الجاهلى حتى لحظة كتابة هذه السطور ، وقد قام د. محمد رجب النجار بدراسة وافية مستفيضة وممتعة حول نشأة وظهور الأمثال منذ العصر الجاهلى، والأمثال السائرة فى الكتاب والسنة .. إلخ ، حتى وقتنا هذا ولسنا بصدد التفصيل فى ذلك. لكن من الواضح أن الاهتمام بدراسة المأثورات الشعبية قد ازدادت فى السنوات الأخيرة وانشأت لها مراكز هنا وهناك وصدرت مجلات تهتم بهذا النوع من الأدب الشفاهى .

وعلى قدر هذا الجهد المشكور ظلت هناك بعض البقاع النائية عصية على الجمع والبحث والدراسة ونقصد بها منطقتنا " الواحات " وما يجعل هذه المنطقة مستعصية على البحث هو تلك المسافات الشاسعة التى تفصل بين القرى ـ القرى الكبيرة على الأقل ـ وطبيعة اهل تلك المناطق من التكتم وعدم البوح .

لقد حدثنى منذ سنوات الصديق الشاعر " أيمن أنور " عن فكرة جمع ودراسة الأمثال الشائعة فى الواحات وقال إنه: سمع بالفعل بعض الأمثال ودونها وأطلعنى على ما يقرب من عشرين مثلاً سمعهم من سيدات فى بلدته .. هكذا ذكرنى بالفكرة التى كنت قد اهتممت بها من قبل وتناسيتها لظروف حياتية.

بدأنا بالفعل الاهتمام بالأمر ، كلما سمعنا مثلاً سجلناه وسجلنا الموقف الذى قيل فيه حتى يتسنى لنا تفسير المثل إذا بدأنا مرحلة التصنيف والتبويب وأدهشنا ان هناك كمًا من الأمثال التى لم نقرأها من قبل فى الكتب التى اهتمت بدراسة الأمثال. كنت قد سمعت أمثالاً من أبى الذى يعلق على كل موقف بمثل وبدأت فى استرجاعها وتسجيلها قدر ما استطعت ، كما كنت أجلس مع أمى ـ يرحمها الله ـ وأطلب منها أن تذكر لى الأمثال التى تعرفها.. كانت تصمت قليلاً بينما تعمل أصابعها فى تضفير الخوص ثم تقول : آه .. افتكرت ، وما إن تتذكر مثلاً حتى يطل آخر برأسها ، وهكذا بدأنا نولى الأمر اهتمامنا. نلتقط الأمثال من افواه الرجال والنساء كلما سنحت الفرصة لذلك. فى النهاية تجمعت لدينا أعداد لا بأس بها من الأمثال الشعبية ، وبدأت المشكلة ، فقد كانت هناك أمثال كثيرة قرأناها فى كتب المأثور الشعبى وأخرى سمعناها فى مناطق متفرقة من محافظات مصر وبدأت

عملية الحذف ؛ لأن اهتمامنا ينصب فى المقام الأول على الأمثال الواحاتية ، تلك الأمثال التى تحمل رائحة الناس هنا. تلك عملية صعبة ولكن بقدر المستطاع.

ولا ندعى أننا نجحنا فى ذلك مئة بالمئة ـ قمنا بغربلة ما جنيناه وحذف الأمثال التى وجدناها فى أكثر من كتاب واستطعنا أن نحصل على هذه الثمرة التى بين أيدينا الآن.

الـزواج

تتعدد الأمثال فى الزواج باختلاف الأذواق فى اختيار العروس فمنهم من يفضل البيضاء ، ومنهم من يفضل المرأة الممتلئة الجسم ، وما بين هذا وذاك تجرى على الألسنة أمثلة كثيرة " فالأسرة المصرية فى الواقع هى محور العلاقات الاجتماعية، لذلك فقد اكتسبت الأسرة مركزًا مهمًا فى المجتمع واهتم بها وأصبحت محور التفكير اليومى ومدار الحوار فى كل مكان "(١٣) إن الزواج نصف الدين كما نعرف ، والشاب عندما يهم بالزواج يخبرك بانه سيكمل نصف دينه ، والأسرة والأبناء هم مرتكز الحياة فى المجتمع لذلك نجد أن معايير الاختيار تختلف من مجتمع إلى آخر بهذا الشكل الذى سنورده فى الأمثال الآتية :

" يا واخد البيضة يا معدى الزمان فرحان ضيعت مالك على قُله وعود ريحان

يا واخد السودة يا معدى الزمان حزين ضيعت مالك كُسبه وجالـوص طين "

كُسبه : الكُسب. علف يُصنع للحيوان ويغلب على لونه السواد.

جالوص : قدر امتلاء الكفين بالطين .. نلمح هنا أن هذا المثل يرتكز على قيمة ظاهرية هى جمال الشكل بالنسبة للأنثى والتى يعول عليها الرجل كثيرًا .. نعم ذوات البشرة البيضاء قليلات فى المجتمعات الجنوبية لهذا يحسد المجتمع زوج المرأة البيضاء والتى هى (قلة وعود ريحان) وينعى زوج المرأة السوداء التى يشبهها (بجالوص الطين) هذا المثل ذكره الأستاذ إبراهيم شعلان فى كتابه "الشعب المصرى فى أمثاله العامية" بهذا الشكل مع تغير طفيف فى بعض الكلمات كالآتى :

" يا واخد البيض يا مقضى الزمان فرحان
ضيعت مالك على جوهر وعود ريحان
يا واخد السود يا مقضى الزمان حزين
ضيعت مالك فى خنفس وجالوص طين"

وهذا لا يمنع أن الأذواق تختلف بالنسبة للرجل فكثير من الرجال يفضلونها سمراء .. لم يترك المثل الشعبى شكلا للأنثى وإلا فسره فما بين محب للبيضاء أو السمراء أو السمينة .. إلخ. نورد الآن مثلاً بالغ الدقة ينفر من الفتاة شديدة النحافة حيث :

"عرقوبها يدبح الطير فقرها من الضحى ينادى
صيادها ما ينول خير وعضمها بالعضادى عضادى"

العرقوب: عظمة بارزة فى مؤخرة القدم ، يدبح الطير: أى رفيع وحاد (كانت أمى الله يرحمها تقول لى " قوام البنت من كعبها ") أى أن الفتاة ذات الكعب المستدير تكون ممشوقة القوام . صيادها : زوجها ، عضمها بالعضادى عضادى : أى أن عظم جسدها بارز تستطيع أن تعده بالواحدة وذلك يدل على نحافتها غير المستحبة.

" الراجل زى الجزار ما يحبش غير السمينة "

السمينة : المرأة الممتلئة الجسم ، أى أن بعض الرجال يفضلون امتلاء جسم الفتاة عن نحافتها .

" البياض ع الحيطان والفلفل بالوقية "

الوقية : الأوقية. ومعنى المثل أن البياض (المرأة البيضاء) متوفر ورخيص لدرجة أنك تجده على الحوائط متمثلاً فى الجير الابيض. اما الفلفل (المرأة السمراء) ذو المذاق الحار المحبب إلى النفس فهو نادر ومطلوب لدرجة أنه يباع بأقل الأوزان " الأوقية " .وذلك يدل على اهتمام الرجال بالمرأة السمراء .

" اتجوز البكر وإن بارت ، واسكن الغرف وإن دارت ، وعيش فى المدن ولو جارت "

ويقال فى تفضيل الزواج من البِكر:

" جوز الوحشة راكب جحشة .. وجوز الزينة راكب عينه "

جحشة : مؤنث جحش أى الحمارة الصغيرة ، الزينة : المرأة الجميلة ، وراكب عينه : أى كثير النظر إلى نساء غيره (بصباص) وكلاهما (جوز الوحشة ، وجوز الزينة) غير راضٍ أو مكتف بما قسم الله له .

"خُد المدلعة ولا تاخد الملوًعة"

خد المدلعة : تزوج المدللة فإنها تستطيع أن تمتنع عن بعض الكماليات والرفاهيات التى منحها إياها أبويها قبل الزواج ، كما أنك تستطيع أن تكيفها على طريقة حياتك فتجعلها بعد تدريب تعيش على طريقتك . ولا تاخذ الملوعة: التى جربت وذاقت نار الحب ولوعته لأنها بعد الزواج لا تنسى حبيبها الأول أو تجاربها السابقة .

"خلى العسل فى قنطاره لما تيجيه أسعاره يوزنوه بالقبانـى يعرفوا مقداره"

أى دع العسل فى مكانه الطبيعى ولا تعطيه لمن لا يعرف قيمته حتى يأتى من يستطيع أن يقدره والمقصود هنا أن الفتاة حسنة الخلق قيمة كبيرة وسوف تأخذ نصيبها حتما ويدق باب أبيها من يعرف قيمتها ووزنها .

وبعيدًا عن البيضاء والسمراء والسمينة نجد إن المجتمع يركز على أصل الفتاة لأن (المهم هو الأساس .. يعنى أهلها مين ؟) فالمثل يقول **" دور مع الطريق إذا دارت.. وخد بنت الأصيل إذا بارت "** التأكيد هنا على قيمتين مهمتين : الأولى (امشى عدل) أى سر فى الطريق الصحيح حتى إذا كان طويلاً.

" نسيب بناتنا زى الطراشى ، ونجيب بنات المواشى "

زى الطراشى : الطراشى مفردها " طُرشية " بضم الطاء وتسكين الراء وهى إناء من الفخار يشبه (الزير) إلى حد كبير ويكبس فيه البلح ويخزن لفترة ليصبح (عجوة) والمثل هنا يشبه الفتيات بذلك الإناء الفخارى المركون فى حجرة التخزين. والمثل يخبرنا بمزاج الرجل الجنوبى الذى لا يفضل الزواج من بنت الدار - ابنة عمه مثلاً - حتى إن ثارت مشاكل بينهما لا يتدخل الأهل بطريقة تؤذى مشاعره، وهذا المثل يأتى غالبًا على لسان الأم التى تتمنى أن تتزوج ابنتها بالقرب منها .

"زى القرع يمد لبره"

ويقال المثل عندما تترك بنت القرية بدون زواج ثم يخرج الرجل ليتزوج من قرية أخرى وهو فى معنى المثل السابق .

"الدواية والقلم .. خلت الرجالة غنم"

الدواية والقلم : المقصود بها أعمال الكتابة والسحر التى جعلت الرجال لا حول لهم ولا قوة .. وأعمال الربط والسحر خاصة فى الليلة الأولى من الزواج منتشرة بقوة فى قرى بعينها فى الواحات ، يقوم بها رجال معروف عنهم ذلك إما من أجل شخص آخر - شاب محب للفتاة التى تزوجت غيره - أو من أجل استدرار المال .

" اللى فاتك فوته واتركه واتلم ، خُد بداله من الحارة وزيده هم "

ويعنى المثل : اترك من تركك ، وأحيانًا يختصر إلى " اللى فاتك فوته "

" ليِّس الحيطة تنور ، واهجر البنت تبور "

ليِّس : بفتح اللام وتشديد الياء وكسرها : تسوية الحائط ومدارة عيوبها بالطين.

وتبور : من بوار الأرض وجفافها والمثل يشبّه البنت التى تُهجر بالأرض بالبوار.

" اللى يعملهم تجارته يا خسارته "

يعملهم : المقصود النساء ، تجارته : أى يبغى من وراء هذا الزواج منصبًا وظيفيًا أو مكانة اجتماعية رفيعة إذا كانت المراة غنية (وزى ما قال لك داك) **" يا واخد القرد على ماله يغور المال ويفضل القرد على حاله "** فالأفضل أن ترى مهارة المراة (وشطارتها) فى أعمال البيت قبل أن تنظر إلى مالها أو مكانة أهلها لذلك نجد المثل الذى يؤكد على تلك المهارة :

" اللى ما تقيد النار من شرارة قعادها فى البيت خسارة "

تقيد : تشعل ، شرارة : جذوة صغيرة من النار .ومعناه أن المراة غير الماهرة فى أمور المنزل لا تستحق أن تعيش فيه

" بنت البيت عوره "

عوره : عوراء ، أى بها حَوَل فى عينيها والمقصود هنا أن البنت التى كبرت وتربت فى منزل العائلة لا حظ لها فى الزواج من العائلة نفسها لأن ابنة العم التى نشأت مع ابن عمها فى نفس المكان بمثابة الأخت لا أكثر .. أى أنها فى الغالب لا تشتهى كزوجة والمثل يقول **" اللى يتكسف من بنت عمه ما يجبش منها ولد "**

" تاكل الفطيرة وتقول تاعبنى نوم الحصيرة "

ويقال فى المراة التى لا تهتم بشىء إلا الأكل وبرغم ذلك لا تهتم بأعمال البيت ، يقابله على طول الخط مثل يقول: **" كلى وادرقى وان ما سمنتى تبرقى "** ادرقى : أى ازرقى ومعناها بلع الطعام دون مضغ ، والمثل يوصى الزوجة بكثرة الأكل حتى تسمن (وان ما سمنتش جسمها يبرق) أى ان الأكل سوف يفيد جسمها أو بشرتها وفى كل الأحوال يكون الأكل مفيدًا لها .

ولكن هناك نساء لا يفيدهن الأكل ولا حتى الدهانات والمساحيق لأنهن :

" زى البلوش ويدهنوا الوشوش "

زى البلوش : مثل الوحل الذى يوجد فى المستنقعات والمياه الراكدة ، والبلوش نوع من ذلك الوحل يميل لونه إلى السواد.

الوشوش : الوجوه أى أنهن قبيحات وبالرغم من ذلك يستخدمن وسائل التجميل كالدهانات وغيرها للتجميل وطبعا **" الحلو حلو**

حتى لو قايم من النوم ". ولذلك نرى أن " المجتمع الشعبى يحفل بالجمال الحسى الذى يتحدث عن الأعضاء والناظر للأمثال يستطيع أن يحدد العناصر الجمالية التى يميل إليها الذوق الشعبى ، فالذوق الشعبى يهوى المرأة البيضاء الهيفاء رفيعة الوسط الممتلئة الساقين كما يعجب بالوجه الصبوح الدقيق الأعضاء وينفر مما عدا ذلك "(١٤) من السيدات الدميمات (زى ما قلنا قبل كده اللى ليها عرقوب واللى ليها ضب واللى زى البلوش) والذوق الشعبى الذى وضع لنا معايير الجمال المطلوبة يقر بأن العروس الدميمة هى " **عروسة ما تستاهلش غنا** " أى لا تستحق أن يقام لها عرسًا . وبرغم تأكيد المجتمع واهتمامه بالجمال إلا انه يحذر الرجل الا يقع فى فخ المرأة التى تخرج فى المناسبات مثل الأعياد والأفراح وهى فى قمة زينتها فيقول :

"لا تنقى فى عيد ولا فى فرح"

تنقى : تنتقى وتختار والمقصود (العروسة)؛ لأنه فى الأعياد والأفراح تكون الفتيات فى أبهى زينتها وليست على طبيعتها ، فالعيد والأفراح مناسبات استثنائية تزيد فيها الفتاة من الاهتمام بنفسها حتى تكون (وزى ما بيقول المثل): " **لبس البوصة تبقى عروسة** " وكما يهتم المجتمع بالجمال الحسى الظاهر فإنه يؤكد أيضًا على أصل الفتاة، فإذا أراد الشاب أن يتزوج فلابد له أن يسأل عن أهل فتاته وأخلاقهم قبل أن يغتر بجمال الفتاه فيقول " **عيش فى المدن ولو جارت واسكن الغرف وإن دارت ، وخد بنت الأصيل إذا بارت** " ويقول أيضًا " **النسب حسب** ":

" يا رايح من غير دعوه، يا قاعد من غير حصيرة "

تمتلئ ساحات الأفراح بالمتطفلين الذين يتحهزون تلك المناسبات لالتهام الطعام وغالبًا ما يدور هؤلاء على بيت العروسين .. يأكلون هنا وهناك والمثل الشعبى يحذر هؤلاء المتطفلين من مغبة تطفلهم بلا دعوة ومعنى المثل لا تذهب إلى عُرس حتى تتم دعوتك وإن ذهبت بلا دعوة فلن يهتم بك أحد وذلك المثل يوبخ المتطفلين على الأفراح:

" اللحم العفن يرجع لأصحابه "

اللحم : العروسة أو الزوجة ، العفن : المتعفن غير الصالح.

قد لا تتضح معالم الفتاة وتبين أخلاقها ويظهر جوهرها إلا بعد الزواج ، وقد ينخدع الزوج من مظهرها وابتسامتها الرقيقة وصوتها المنخفض قبل أن يدخل بها ولكن بعد أن تضمن أنها أصبحت متزوجة تطفو على السطح كل الشوائب.. مما يضطر الزوج أن يطلقها بعد أن يكشف حقيقتها السيئة .

" ما تدلع إلا كل زبدية عوجه "

زبدية : إناء من الفخار قاعدته مستديرة صغيرة وتتسع حوافه تدريجيًا وكان يوضع فيه.

الزبد. والمثل يشبه المرأة القبيحة التى تتدلل بالزبدية العوجاء سبحان الله هذا المثل يسبر أغوار النفس الإنسانية حقيقة لأن البنت " اللى جمالها على قدها " تشعر حتمًا بالنقص وتسعى جاهدة لتعويض ذلك بالتدلل ونعومة الصوت والتكسر فى المشى وغيره . يشبهه تمامًا المثل الذى يقول: " **الزبدية العوجة تكبكب اللبن** " تكبكب : أى ينسكب منها اللبن ومعناه (أن البنت اللى مش مظبوطة ما يجيش من وراها غير المشاكل) .

" حُط الحبق والنبق وشوشة أمك وأبوك فى الطبق "

تكاليف الزواج فى أى مكان باهظة للغاية قياسًا بمستوى معيشة الأفراد فى تلك المنطقة.

ويوضح المثل ارتفاع تكاليف الزواج فيقول عند الزواج ضع كل ما تملك أنت وكل ما يملكه أبوك وأمك حتى تستطيع الزواج وربما يوضح المثل صعوبة المعيشة وقصر ذات اليد إلى حد ما فى الواحات .

قابلنا مثلاً أظنه غريبًا يقول: " **حمار النسيب أغلى من ولد الولد** " يبدو أن هذا المثل يقترن بالشاب الذى يميل فى بداية خطوبته لأهل خطيبته بدرجة كبيرة لدرجة أنه يعتبر حمار النسيب – وهو كائن قليل الأهمية مقارنة بالبشر – أكثر أهمية من البشر أنفسهم وينطبق هذا المثل – المبالغ فيه – على أهل العروس أيضًا إذ انى أعرف رجلاً كان عنده خطيب ابنته الأخيرة أغلى من وأهم من أهله جميعًا مع العلم بأن هذا المثل يعتبر شاذًا عن القاعدة التى تبنى العلاقات الاجتماعية بين أفراد الأسرة لا تهدمها.

" اللى تعمله العمشة لراجلها بيه يتعشى "

بمعنى أن الرجل الذى يحب زوجته حتى ولو كانت (عمشة) – أى ترى بصعوبة – سوف يأكله وهو راضٍ تمامًا مادام يحبها . أيضًا قيل هذا المثل أمامى بمعنى الرضا بالمقسوم .

هناك أيضًا من الأمثال ما يخص الرجل (سى السيد) الذى يأمر وينهى ويعلو صوته فى المنزل بمناسبة وبدون مناسبة وهو هنا يحث الزوجة على الهدوء والتزام الصمت، لا تبادل زوجها الكلمة بالكلمة حتى تسير المركب بأمان فيقول المثل " **اللى تحكر الراجل تعيش معاه لديمة** " تحكر: لا ترد عليه ، لديمة : أى على الدوام. والمعروف عن الرجال أيضًا أنهم (عينهم فارغة) لذلك نجد المجتمع يحذرهم من الزواج بأكثر من واحدة لأن مغبة ذلك سيئة ، فويل لزوج الاثنتين .. يقول المثل :

"اللى يركب على جملين يتشرك"

الجملان : المقصود الزوجتين ، يتشرك : يشطر نصفين . نعتقد أن بلاغة المثل تغنى عن شرحه حيث زوج الاثنتين مشقوق نصفين وبالطبع من المستحيل أن يركب الشخص جملين فى وقت واحد كذلك لا يستطيع الرجل التوفيق بين الزوجتين مهما أوتى من الحيلة والذكاء وقديمًا قال أعرابى تزوج اثنتين :

تزوجت اثنتين لفرط جهلى	لما يشقى به زوج اثنتين
وقلت أصير بينهما خروفًا	كريمًا بين أكرم نعجتين
فصرت كنعجة تصبح وتمسى	طعاما بين أخبث ذئبتين
لهذى ليلة ولتلك أخرى	عتابًا دائمًا فى الليلتين
فعش عزبًا فإن لم تستطعه	فضربًا فى عراض الجحفلين

هكذا نختتم ذلك المفصل بتلك الأبيات الطريفة ، والناتجة عن تجربة إنسانية مريرة .

الإنجاب

نستطيع أن نقول إن المجتمع العربى مجتمع ذكورى والمجتمع المصرى على الأخص ، والمجتمع الجنوبى على أخص الخصوص ، حيث يرتكز المجتمع وتقوم دعائمه على الولد .. يتضح ذلك جليًا فى أن رب الأسرة الذى يعمل ويكدح ويتعرض للمخاطر هو الأب فى أغلب الأحيان، حتى إن مات الأب يحل الولد الأكبر مكانه فى إدارة وتوجيه دفة الأسرة تلقائيًا ، ذلك أن الولد (ابن أبوه) والمثل يقول: " **اللى فى المولود فى الوالد** " بمعنى أن المولود يشبه أبيه فى صفاته وأفعاله . نجد أيضًا " **إن غاب الزرع بص على البروبية** "والمعنى : إن غاب الزرع أى تم حصاده ، المقصود وفاة الأب، " بص على البروبية " البروبية جذور النبات الذى تم حصاده لاتزال باقية فى الأرض والمقصود الابن والمثل يوصل لفكرة امتداد الأب (يعنى **اللى خلف ما ماتش**) فالذكر هو ركن الأسرة الركين والفرحة بمقدمه كبيرة خاصة فى الريف حيث يعول الآباء كثيرًا على الأبناء الذكور لمساعدتهم فى أعمالهم فـ (**الولد سند**) والمرأة التى تنجب الولد تستشعر تلك الأهمية والمكانة التى تحصل عليها لدى زوجها وأهله ، وليس غريبًا فى الريف أن يطلق الرجل زوجته لأن (خلفتها كلها بنات) ونلمس فرحة أم الولد فى المثل الذى يقول :

" ليلة قالوا دا ولد اتشد قلبى واتسند

قالو لى دحى بالزبد وقالو لى كُلى يا أم الولد"

دحى : بفتح الدال وتشديد الحاء أى كلى بيضا " دحى " مضروب فى الزبد . وهنا يتضح أن المجتمع يعتبر الذكر دعامة تشد الظهر وتسنده ، لذلك يهتم أهل الزوج بالأم فيقدم لها بيضًا مضروبًا فى الزبد مكافأة لها على إنجاب الولد وهنا أيضًا تتضح أفكار المجتمع الذى يرجع نوع المولود إلى الأم ، فى حين نجد سجالاً طريفًا بين أم الولد وأم الفتاة التى تجمل صورتها فتقول :

" ما تفرحيش يا أم الولد بنتى تكبر تاخده

يدوقها خير البلد وأنتى تبقى قاعدة "

هناك إذًا من يفهم أن مولد البنت خير (وزمان قالوا : رزق البنت أكتر من رزق الولد) ، إذًا أم البنت هى من ربح أخيرًا ـ من منظورها ـ لأن الولد الذى فرحت به أمه آل إليها أخيرًا وإلى ابنتها التى (يدوقها خير البلد) وأمه جالسة تتحسر وتصدق أخيرًا انه لا فائدة فتقول :

" ليلة قالوا غلام دى كانت ليلة سخام

أعلله وأتعب فيه وتاخده بنت الحرام "

سخام : سوداء ، أعلله : أربيه وأطببه والمقصود ببنت الحرام هنا: الزوجة.

وبالرغم من ذلك فإن الأم تعرف نظرة المجتمع إلى الأم التى تنجب بنتًا والتى هى فى الأغلب نظرة غير مريحة فتقول :

" لما قالوا دى بنية هدوا ركن البيت عليه

وقالولى دحى بميه وقالولى كلى يا أم البنية "

دحى بميه : أى بيضًا مسلوقًا فى الماء وهنا يظهر التفاضل بين من تنجب ولدًا أو بنتًا فى نوع الطعام الذى يقدم لها .. نلمح أيضًا نظرة عصرية جدًا لمولد الفتاة حيث يبالغ المجتمع فى الفرح بها لدرجة أنه (يعطى المبشر جاموسة) :

" ليلة قالوا عروسه إدّو المبشر جاموسة

وأدوله حله بغطاها وسبع معالق مجلوسة "

المبشر : الذى بشرها بالأنثى وهى غالبًا " الداية " والمعالق المجلوسة : أى ملاعق جديدة ونجد أيضًا :

" يا مخلفة البنات يا شايلة الهم للممات "

ويتضح هنا أن البنت من حيث كونها أنثى ، فهى قاصر لا تستطيع حماية نفسها ولا إعالة نفسها ولا أن تعيش فى الغربة مثلاً بمفردها ومن هنا كان على الأم أن تعول همها حتى تتزوج ، ثم تهتم بها وبأولادها بعد الزواج لدرجة أنها تقوم بتربيتهم والسهر على راحتهم ، فنجد المثل الذى يقول " **عقربين فى حيط ولا بنتين فى بيت** " وهذا دليل قاطع على ارتفاع نبرة الخطاب الذكورى فى المجتمع

الجنوبى لدرجة أن الأهل يقارنون بين وجود العقارب التى تلسع وتميت فى البيت وبين خلفة البنات بل إن كفة العقارب ترجح فى تلك المفاضلة الغريبة . وتعرف الأم مقدار التعب الذى تلاقيه الجدة فى تربية أحفادها فيقول المثل :

" **حلب البهايم ولا مسك العجول** "

حيث الإنجاب أسهل من حمل الأطفال الصغار وتربيتهم وتوجيههم واللعب معهم والتى يشبهها بـ (مسك العجول) لأن صغير البقرة عند حلبها يشد ويجذب ويقفز ويصعب السيطرة عليه ، كذلك الأطفال فى التعامل معهم .ويعرف الأجداد ذلك جيداً وعلى الرغم من ذلك فإن (**أعز الولد ولد الولد**) .

كما نجد أمثالاً تؤكد فكرة المجتمع الذكورى وتتعصب لها حتى لو كان هذا الذكر فاراً فإن أهميته تكمن فى كونه ذكراً لا أكثر .. يقول المثل : "**الدكر دكر ولو كان فار**" وعلى النقيض فإن التربية هى الأساس وعلى الأب أن يحسن تربية ابنه ويغرس فيه حب العمل والمشاركة الإيجابية فى المجتمع الذى يؤمن بأهمية العمل وعدم الاعتماد على العائل ، فالولد فى الريف يذهب إلى الحقل وهو ابن ست سنوات .. يعتاد على الخروج فى الشمس ، يرى أبيه وهو يعمل ، ينشأ محباً للعمل لذلك نجد المثل يقول :

" **بجوم الضل ما ينفعش** " والبجوم : فسيلة النخل ومعناه أن فسائل النخل التى تزرع فى الظل ولا ترى الشمس (ما تنفعش) أى تموت . والمقصود بتلك الفسيلة الصغيرة الابن الذى لا يعرف سوى الجلوس فى الظل .ومن هنا نجد أن المجتمع لا يقبل إلا الأم القادرة على تحمل المسئولية ، التى تستطيع أن تواجه الحياة فيقول المثل " **اللى ما يمسكهاش زندها ما يمسكهاش ولدها** " بمعنى أن الولد غالباً لا يستطيع مساندة الأم فى شئون الحياة مادامت لا تستطيع الاعتماد على نفسها وقوتها وكم أرتنا الحياة من أبناء هجروا أمهاتهم بعد أن أفنوا الحياة فى خدمتهم وتركوهن عاجزات لا يستطعن دفع صروف الدهر. برغم أن المجتمع نفسه الذى لم تعول فيه الأم على الاعتماد على ابنها يؤكد على أن الابن - مهما يكن - هو جزء من والدته التى حملته فى بطنها وتعبت فيه " **ابن بطنى يفهم رطنى** " أى يفهم كل ما أقوله من كلام أو فعل حتى وإن بدا للآخرين غير مفهوم فالمرأة حتماً تعتز بأن تكون أماً وهذا يرفع من شأنها فى نظر زوجها وأهله والمجتمع الذى لايزال ينظر للمرأة العاقر نظرة غير سوية على أساس أنها أقل فى المرتبة الاجتماعية من غيرها ، ونلمح مدى اهتمام الفتاة المتزوجة حديثاً بالإنجاب فى المثل القائل " **قبل ما تحبل جهزت الكمون وقبل ما تولد سمته مامون** " فهى تجهز ما تحتاجه فى مرحلة الحمل قبل أن يحدث ذلك وإذا حملت استعدت باختيار الاسم للمولود الذى نلاحظ أنه سيكون ذكراً (مامون) كما ترغب الأم والأهل .

علاقة الزوجة بجيرانها وأقاربها

ما المبررات التى تدفع الأم إلى أن تكره زوجة ابنها وتمارس عليها دور (الحماة) وتنهى وتأمر وتصحح لزوجة ابنها حتى إن لم يكن هناك أخطاء جلية؟ ربما لتثبت فقط أنها - أى الأم - ستظل سيدة الدار (الأمر أمرها والشورة شورتها) وأن قدوم سيدة أخرى بالمنزل لن يغير من الأمر شيئاً . نلمح هذه التركيبة العدائية فى المجتمع المصرى الذى عالجها فى صورة أمثال وأفلام وروايات .. إلخ . نلمح هذه التركيبة العدائية بين الأم وزوجة ابنها وبين الزوجة وسلفتها زوجة أخو زوجها وبينها وبين جارتها أيضاً. فنجد مثلا يقول :

" **لو كان القمح ينزل قبل التبن ؛ كانت الأم حبت مرات الابن** "

نفهم منه أن الأم - أم الزوج - تكره زوجة ابنها على طول الخط ودون سابق إنذار وهذا غير صحيح لأن المثل يمكن أن يخرج - فى بعض الأحيان - من بيئة غير سوية فنجده يحث على الكره مثلاً .. هناك تفسير آخر يقول: إن أم الزوج - التى تعبت فى تربيته - لا يرضيها - بغريزة الأنثى - أن تأتى امرأة أخرى تستأثر به و(تقسى قلبه عليها) فتشعر فى قرارة نفسها أنه يفضل زوجته عليها فتنتابها الغيرة .. وإذا أردنا تفسير المثل فالمعروف أن التبن ينزل قبل القمح عند استخدام ماكينة التذرية.

ومعنى المثل انه من المستحيل أن تحب الحماة زوجة ابنها كاستحالة نزول التبن أولاً .

" **لو كانت الضُره تحب الضُره كان الزرع طلع بالمره** "

الضُره : المرأة التى تزوجها الرجل على زوجته الأولى أى الزوجة الثانية.

طلع بالمره : لم يتغيب منه شىء ومعناه ايضاً أن الضرة يستحيل أن تحب ضرتها كاستحالة أن ينمو الزرع كاملاً ولا يتغيب منه شىء. وأعتقد أن كره الزوجة الأولى لضرتها أمراً طبيعياً :

"**لو كانت السِلفة تحب السِلفة كان الزرع طلع بالحلفا**"

السِلفة : بكسر السين وتسكين اللام تقولها زوجة الرجل لزوجة أخيه (يا سلفتى) والسلايف هن زوجات الإخوة .. والمثل يوضح التنافر بين زوجات الأخوين.

"**أبويا وأمى الغاليين عندى وان حلفتونى الغاليين كبدى**"

تقول الزوجة إن أغلى شيء لديها أبوها وأمها ولكن إذا وصل الأمر لأن تقسم فأغلى شيء لديها فلذات أكبادها. نلمح أيضًا أمثالاً تناقض ما أوردناه سابقًا حيث تشعر الفتاة بالغربة فى بيتها الجديد بعيدًا عن بيت أهلها حيث تعودت أن لا يرد لها طلب ، حيث تآلفت وكبرت مع المكان الذى نشأت فيه وكونت صداقات وكان لها فيه ذكريات . إنها تشعر الآن بالغربة بعيدًا عن بيت أبوها فتقول " **والنبى يا امه لا تجوزينى بعيدة دى الغربة تربة والبلاد بعيدة** " وتقول: " **لو اكلونى فى الغربة عسل نحلى ما تنفع الغربة بلا اهلى** " كما نجد أن الأخت تنعى زواج أختها بعيدًا عنها فتقول: " بلدكى بعيدة يا أختى وتعوز عربية ، لو قريبة اجى برجليه الا بعيدة وتعوز معدية " أى أن البلد الذى تزوجت فيه بعيدًا عنى لدرجة أنه يحتاج إلى سيارة لكى أصل إليك. كما أن علاقتها أيضًا بجارتها تبدو شائكة ومريبة فنجد:

" **الهدية رزية** " ومعناه أن الهدية مصيبة أو مشكلة لأنها فى مجتمع يعانى الفقر - وهذا صحيح - يكون من الصعب على المهدى إليه أن يردها لذلك نجد المثل القائل " **تدى الهدية وعينها فيها** " أى أنها - الجارة مثلاً - تهادى جارتها على مضض أداء للواجب ليس إلا وعلى عكس ذلك نجد المثل الذى يدعو الزوجة أن تعامل جارتها وتستشيرها ولا تنغلق على ذاتها لأن الحياة لا تحتمل بلا علاقات اجتماعية طيبة فنجد "**الخايبة ردت بابها وبكت والقادرة راحت لجارتها واشتكت**".

تلك الأمثال التى أوردناها فى هذا المفصل لا تنفى وجود المحبة بين الزوجة وحماتها أو بين " السلايف "، ولكن تؤكد أن كل المجتمعات بها قيم مغايرة للسائد وأن تطورات الحياة والظروف تنتج ما يشبهها، وما يناسبها من قيم .

أسماء البلدان

فضلنا أن نخصص مفصلاً لأسماء البلدان والأشخاص الذين كانوا مضرب الأمثال على الرغم من أن تلك الأمثال كان حرى بها أن تصنف فى أبوابها ولكننا آثرنا أن نجمع أسماء القرى الواحاتية التى وردت فى الأمثال فى مفصل خاص بها وإن اختلفت أغراضها وسنبدأ بقرية القصر وهى قرية قديمة بها آثار إسلامية ترجع إلى عصر الدولة الأيوبية كما أن بها بقايا آثار فرعونية أيضًا حيث تتميز فتياتها بالجمال وخفة الدم وبياض البشرة ، ويقال هنا إن أهل القصر ينتمون إلى أصل عثمانى ، ومهورهن من أغلى المهور فى الواحات .. يقول المثل :

" لو فاتوك بنات مصر .. خُد من بنات القصر "

والمقصود بمصر هنا " القاهرة " كما يحب الجميع أن يسميها فالعلاقة دائمًا بين العاصمة والأطراف علاقة جذب وأهل الأماكن النائية ينظرون إلى القاهرة على أنها الجنة المنشودة ويرون أن بناتها أجمل البنات .

كما نجد أيضًا أن للمتطفلين على الأفراح والولائم بدعًا حيث يغزون السير نحو الطعام مهما كانت القرية بعيدة فنجد :

" غدوة فى تنيدة مش بعيدة "

تنيدة : قرية من قرى واحة الداخلة تبعد عن المدينة بنحو أربعين كيلو مترًا .

تشتهر أيضًا بعض الأماكن ببخل أهلها فإنك تمر أمام البيوت (ما تلاقيش اللى يقول لك: اتفضل) إلا فيما ندر وإذا حدث فإنها تكون (عزومة مراكبية) فالمثل يقول :

" يا رايح موط خد غداك لا تموت "

موط : مدينة موط بالداخلة وهى المدينة الوحيدة واسمها مشتق من اسم الآلهة (موت) زوجة الإله " آمون رع " وربما يكون السبب فى ذلك أن مجتمع المدينة - حتى هنا فى موط - مجتمع غير متراكب معظمه من الوافدين الذين جاءوا إلى الواحات من محافظات مختلفة وقد قابلنا مثل فى كتاب موسوعة الأمثال المصرية يقول: " **يا رايح حنوت خُد غداك لا تموت** " وذكر مؤلف الكتاب أن حنوت هى قرية من أعمال مركز زفتى .

هذا التحذير من بخل أهل المدينة ينقلنا إلى مثل آخر يحذر من الزواج من واحة الفرافرة حيث يقول:

" ولا تدى الفرفرونى ولا تاخد منه "

تدى : تعطى ، الفرفرونى : الشخص التى ينتسب إلى واحة الفرافرة التى تقع فى محافظة الوادى الجديد وتبعد عن مركز الداخلة بنحو ٢٧٥كم ومعنى المثل الا تزوج ابنتك هناك ولا تتزوج منهم. فأهل الفرافرة مشهور عنهم الكسل ولا هم لهم إلا الجلوس بجوار الحوائط فى الظل حيث يحلو لعب " السيجة " أو يخرجون لصيد اليمام (بالغدارة) وهو الاسم الذى يطلقونه على بندقية الصيد . والحقيقة أن أهل الفرافرة لهم أعراف غريبة إلى حد ما فى الزواج ، فإذا تزوجت فتاة لهم فى قرية ما أصبح من حق أبويها وعائلتها وأصدقائهم وكل من يمت لهم بصلة أصبح من حقهم أن ينزلوا - فرادى أو جماعات - ضيوفًا على الزوج متى شاءوا لأنهم هكذا أصبحوا (أصحاب بيت) وبالتالى يستطيعون جميعًا المكوث لفترات لا يهم طولها لدى الزوج والمثل يؤكد أن (البعد عنهم غنيمة) وعلى العكس من ذلك تشتهر بنات قرية الموشية فى واحة الداخلة بالمهارة فى أعمال المنزل ومساعدة أزواجهن فى الحقل بالإضافة إلى جمالهن الأخاذ وتلك حقيقة معروفة فى الواحات لذلك يضرب المثل بهن فى الشطارة فالشخص إذا أراد أم يبرهن على مهارة فتاة ما فإنه يقول :

" أشطر من بنات الموشية "

أما المثل الذى ينفر من الزواج من شباب قرية "بدخلو" وهى من قرى الواحات الداخلة، فإنه يقول : " **اشيل الهم بلاوى ولا آخد بدخلاوى** " والمثل هنا على لسان الفتاة المقبلة على الزواج؛ لأن هناك مثلاً آخر يقول: " **البدخلاوى اعوج** " يشتهر بالمشاغبة ومخافة رأى الجماعة فإذا قلت يمينًا اتجه يسارًا فهو متعصب لرأيه على الدوام ... مثل آخر يقول :

" خدام عيلة أبو زيد "

خدام : خادم ، عائلة ابو زيد عائلة كبيرةٌ فى قرية القلمون يمتلكون أراضى فى أغلب قرى الواحة ولكنهم كانوا قديمًا يفترون على من يعمل لديهم ويجهدونه فى العمل ولا يوفونه أجره كما يجب والمثل يقال فيمن يرهق نفسه فى عمل لا طائل من ورائه .

أسماء الأشخاص

"حليوة البكاية ".

حليوة : اسم امرأة من قرية عين القضا وكانت سريعة التأثر والبكاء فى أى موقف ، وذكرت إحدى السيدات انها توفيت فى الثلاثينيات من القرن الماضى ، وقد صار سرعة بكائها مثلاً يقال لأى شخص رجلاً كان او امرأة .

" خُرج شلبى "

الخُرج : عبارة عن كيس من الكتان يشبه " الجوال ".

شلبى : رجل من قرية الجديدة التابعة لواحة الداخلة وكان تاجرًا يدور بخُرجه ذاك على القرى المجاورة يبيع كل ما يخطر على البال وقد توفى عن عمر يناهز مئة ونيف .

" سيد الكداب "

وعم سيد هذا كان يمتلك حسًا وقدرة على تضخيم الأمور لدرجة أنه "يعمل من الحبة قبة " وقد يخترع أحداثًا لم تحدث ويقنعك بصحتها بأسلوبه الخاص وقد حكى لنا عنه أجدادنا ويقال المثل لكل من يبالغ فى الأمور .

"التى واعجنى يا كلبة عوض "

عوض : رجل من قرية عين القضا وكان مشهورًا بتربية الكلاب التى لا تكف عن النباح ليلاً ونهارًا. والمثل يقال لمن يكثر فى الكلام واللت والعجن (ع الفاضى والمليان) ولا يسمعه أحد وإن سمعه لا يهتم بكلامه.

" عمتى سمنة قرصتها نمنة "

سمنة : اسم امرأة ولم نستطع أن نعرف مسقط رأسها.

نمنة : نملة. والمثل يقال للمرأة التى تكثر من الشكوى، لدرجة أنها تشكو لو قرصتها نملة .

سوء الحظ

" زى حوض الطرف "

حوض الطرف : هو الغيط ولا تصله المياه عند الرى فى أغلب الأوقات لأن المياه محسوبة بدقة بسبب ندرتها .

"يدى الحلق للى بلا ودان .. ويدى الفول للى بلا أسنان"

يدى : بكسر الياء وتشديد الدال : يعطى.

ويقال عندما يذهب الخير إلى من لا يعرف كيف يستثمره .

"هيه تحلب وتيجى لحدى وتقطع "

هيه : هى : أى البقرة ، لحدى : بتشديد الدال أى عندما تصل إلىّ ، بمعنى أن الحظ يعطى الناس جميعًا وينقطع عندما يصل إليه . كما نجد أن هناك أمثالاً توضح التمايز بين الناس فنجد أن بعض الأشياء التى تكون سببًا فى سعادة بعض الناس تكون فى الوقت نفسه سببًا لتعاسة وإيذاء آخرين كما نلاحظ فى المثلين التاليين :

" ناس تاكل الموز وناس تتزحلق فى القشر "

" ناس تاكل البلح وناس تنضرب بالشماريخ "

الشماريخ : عرجون البلح بعد أن ينقى منه البلح الجيد.

" قولوا للمقدر إيش جرى اللى كان يتعدد الفايق على الغلبان "

إيش جرى : ماذا حدث ، الفايق : الخالى من مشاكل الحياة ويتعدد هنا بمعنى يتهكم عليه ويسخر منه .

" الفقرى فقرى ولو زرع فى بحرى "

بحرى : أى فى الوجه البحرى حيث خصوبة التربة ووفرة المياه وسمعت أحد أبناء الصعيد يقول: " **الفقرى فقرى ولو زرع فى مير** " وقال إن مير قرية تابعة لمركز قوص ويساوى أيضًا المثل " **المنحوس منحوس ولو علقوا فوق راسه فانوس** " كما أن " **الفقر عارف أصحابه** ".

" اللى نبيع به البقرة نعلف بيه الحمار "

ومعناه أنه لا يوجد فائض فى المال فما باع به البقرة أنفقه على علف الحمار ويقاربه المثل القائل " **اللى جاى على قد اللى رايح** ".

" يجرى والوطا قدامه "

الوطا : الأراضى الواطئة المنحدرة فكل ما ازداد جريًا انحدر أكثر والمعنى " لا حيلة فى الرزق " والمثل يقول: " **اجرى يا ابن آدم جرى الوحوش غير رزقك لن تحوش** ".

فى التريّث

" لِف سنه ولا تنط قنا "

وقد وجدت هذا المثل فى مواضع أخرى باختلاف بسيط : لف سنة ولا تخطى قنا ".

لف : يلف معناها يدور . يقول المثل : در مع الطرق وتعرجاتها اكثر امنا لك من أن تحاول القفز من فوق مجرى ماء ، قنا : قناة صغيرة لرى الأرض والمثل يوضح أن الطرق الواضحة افضل من الطرق التى تحتاج إلى مغامرة .

" اعمل حساب العوم وان كان خوض يبقى خير "

خوض : أى أن تخوض فى المياه الضحلة خير من أن تغامر وتحاول قطع المسافة عومًا لكى تصل بسرعة لانه ساعتها يمكن أن تخسر كل شىء .

" بين الراكب والماشى فك القشاط "

القشاط : حبل يشد على بطن الدابة لتثبيت الإكاف أو البرذعة على ظهرها ومعنى المثل أن المشى المتمهل خير وأفضل فى كل الحالات من التعجل والمثل يقول: " **اللى يمشى على مهله يوصل** " أى أن الذى يسير على مهل حتما سيصل .

الفقر

" لا قبله تبن ولا بعده قمح "

قلنا فى موضع سابق إن التبن ينزل فى البداية عند التذرية ثم يتبعه القمح والمثل يعنى أن ذلك الشخص لا يملك شيئًا فلا قبله تبن ولا بعده قمح .

"الحجل جنب الوتد "

الحجل : ما تقيد به الدابة ، والوتد : ما يدق فى الأرض لتربط به الدابة والمفروض أن يكون هناك حبلاً فى طول مناسب يصل بين الحجل والوتد. أما فى حالة الفقر هذه، فإن الحجل يكاد يلتصق بالوتد من شدة قصر الحبل.

"عشوة ليلة ما تقوّمش هزيلة "

عشوة ليلة : عشاء ليلة واحدة ، ما تقوّمش : لا تقوىّ ، هزيلة : مريضة ونحيفة.

ومعنى المثل . أن الفقير الذى لا يملك وجبة عشاء كاملة كل ليلة لن تسعفه عشوة واحدة والمثل يمكن أن يحمل معنى المثل القائل " لا ينفع العليق وقت السفر ".

" من يومه وهو على كومه "

من يومه : منذ أن جاء إلى الحياة أو منذ صغره ، وهو على كومه : مكانه لم تزده الأيام غنى أو فقرًا.

" اللى جيبه فاضى صبح الفقر فيه قاضى ".

جيبه : يعنى جيب الجلباب أو القميص ، فاضى : فارغ لا مال فيه.

ومعناه: أن الذى يملك المال يمكن أن يتحكم بماله كما يشاء . أما الفقير (اللى جيبه فاضى)، فيتحكم الفقر فيه . وعل عكسه نجد مثلاً أخر يوضح لنا ماهية الفقر فهى ليست المال كما يزعم الكثيرون ولكن : " الفقر فى العفة مش فى المال ".

أى إن الإنسان غير العفيف هو الفقير وليس الذى لا يملك مالاً.

" الراجل بجيبه ".

أى إن مكانة الرجل فى المجتمع بما يحمل فى جيبه من النقود ، وهو يساوى المثل القائل " **اللى معاه قرش يسوى قرش** " . هكذا نجد أن أغلب نتاج الفكر الشعبى يميل إلى الرأى الذى يزن الرجل ويقيمه ويعطيه مكانته بما معه من مال .

الرزق

كثيرًا ما نردد القول السائر " نحن نأكل لنعيش لا نعيش لنأكل " . نسمعه فى المدارس يلقى فى آذان التلاميذ وعلى المنابر وفى المناسبات السياسية وغيرها . لكن الثابت أن الشعب المصرى يسعى ويكدح من أجل الحصول على لقمة العيش ، يبحث عنها فى مصر بكل ما استطاع من سبل تقليدية وغير تقليدية . على الرغم من أنه يؤمن فعلاً بأن الأرزاق بيد الله وأنه لا دخل للعبد فى ذلك إلا أن ما نعايشه من الجرى الدائم وراء المادة ينافى ما نجده من أمثال تؤيد أن الرزق مسطور فى السماء منذ الأزل مثل: " **إجرى جرى الوحوش غير رزقك لن تحوش** " فمهما جريت لن تحصل إلا على رزقك الذى قدره الله لك ونجد أيضًا: "**رزق تسعى له ورزق يسعى لك**" أى أن الرزق نوعين ، نوع لابد أن تكدح وتتعب لكى تحصل عليه ونوع يسعى إليك حتى إن كنت نائمًا لا تفعل شيئًا . وهناك مثل يقول: " **لو كان رزق العبد على العبد كان قطعه بحجر صوان** " وذلك لأن الإنسان عادة لا يحب الخير لأخيه الإنسان ولا يتمنى أن يصبح أحد أفضل منه، فإذا كان العبد يتحكم فى رزق أخيه لقطعه بحجر صوان وهو حجر شديد الصلابة . ومن هنا يؤمن المجتمع أن الرزق لا يستطيع العبد أن يدفعه أو يمنعه فيقول المثل: " **لما تكون جايه تيجى على أهون سبيبة** " لما تكون جايه : أى

الدنيا والمقصود بها الرزق ، وسبيبة : تصغير سبب ، أى على أهون سبب . كما أن هناك أمثالاً تحث على الاعتماد على النفس وعدم الاتكال على الغير مثل: " **ما ينفعنى إلا قدرى أكل وأكبكب على صدرى** " والقدر : بكسر القاف وتسكين الدال إناء للطعام سواء ما يطبخ فيه أو ما يوضع على المائدة للأكل منه . اكبكب : أسكب ، ومعنى المثل أن الإنسان لا ينفعه إلا قدره الخاص به والذى تعب وكدح لكى يملؤه بالطعام ، عندئذ يأكل فينسكب الطعام على صدره ولا يخشى أن يلومه أحد ، وهو يذكرنا بشطر البيت الشعرى الذى ذهب مثلاً والذى يقول " ما حك جلدك مثل ظفرك " . ويشبه المثل الشعبى السابق المثل القائل: " **حفحف بمسحاتك ولا تهفهف بمدراتك** ". حفحف : إعزق الأرض وجهزها للزراعة ، بمسحاتك : بفأسك ، لا تهفهف : لا تدور بمذراتك لكى تذرى بها الحبوب عند الناس والمثل يؤكد أيضًا على قيمة العمل والسعى فى طلب الرزق وعدم الاعتماد على الغير وذلك لأن " **اللى يتكل على جاره يبات من غير عشا** " يتكل : يتوكل أو يعتمد ، فإنه يبيت الليلة دون أن يأكل فالأفضل له أن يسعى على رزقه بنفسه . تلك قيم جميلة يؤيدها المجتمع ويراعاها ولكننا نجد أن لكل قاعدة شواذ ، بمعنى أننا نجد فئة فى المجتمع تساند الكسل وذلك مثل: " **رزق بكرة على بكرة**" أى يكفينى أن أجد ما أقتات به اليوم وغدًا سيفرجها الله ، وهو يشبه المثل القائل: " **احيينى النهارده وموتنى بكرة** " فالمهم أن يعيش اليوم أما الغد فعلمه عند ربى .

الطمع

الإنسان طماع بطبعه ، فالطمع صفة متأصلة فى الإنسان منذ القدم وكلنا نعرف القصة التى وردت فى القرآن عن الرجل الذى كان يملك تسعًا وتسعون نعجة وطلب من أخيه أن يضم نعجته - الوحيدة التى يملكها - إلى نعاجه . والمثل يقول " البحر يحب الزيادة " وقد وجدنا فى واحة الداخلة أمثالاً تعبر تعبيرًا رائعًا عن الطمع فنجد:

" **مَيّه وطبت فى نوسه** "

ميه : ماء ، طبت : بتشديد الباء ، نزلت مندفعة ، نوسه: فجوة عميقة تحدث فى الأراضى التى حرمت من المياه لفترة طويلة ، والمثل يشبه الإنسان كثير الطمع بهذه الفجوة التى لا تفتأ تستقبل المياه ولا تمتلئ أبدًا .

"**كُتره يصرمه** "

كتره : إذا كثر وزاد ، والمقصود الزرع .

يصرمه : يجعله ينصرم ويتفلت من الرباط ومعنى المثل انك إذا جئت برباط وجمعت عليه حزم القمح او الشعير مثلاً لتنقلها إلى الجرن وكانت هذه الحزم اثقل من طاقة ذلك الرباط، فإن الزرع ينصرم فى الارض ولا يبقى شىء فى الرباط وهو فى معنى المثل القائل: " **اللى يزيد عن حده ينقلب لضده** " .

"**اللى يستكتر إيدامه يكمل حاف** "

يستكتر : يستكثر ، والإيدام : الغموس او الطبيخ الذى يغمس به الخبز لياكل.

يكمل حاف : اى يكمل طعامه (حاف) بخبز فقط دون غموس .

"**يبلع الفاس بنصابه** "

يبلع: يبتلع ، ونصاب الفاس : يده أو مقبضه الذى يمسك به وتصنع من الخشب ويقال عادة للرجل الذى يرتشى ولا يشبع كما اعتدنا أن نسمع " كرشه واسع " والكرش معروف بأنه ما تحويه البطن من معدة وامعاء لاستقبال الطعام .

" **قصرى وقع فى ملاحة** "

قصرى : نسبة إلى قرية القصر بالواحات الداخلة.

الملاحة : نوع من التربة الطينية التى يستعملها أهالى القصر فى صناعة الأوانى الفخارية التى يشتهرون بها. فعندما يعثر القصرى على هذه التربة، فإنه يظل يقتطع منها ليصنع منها الفخار حتى ياتى على اخرها .

فى الزراعة وأعمالها

الحرفة الأساسية فى مجتمع الواحات منذ القدم هى الزراعة ، وتقوم عليها أعمدة الحياة حتى وإن كان الرجل موظفًا فى مؤسسة حكومية وخلافه، فإنه لا يستغنى عن حرفته الأساسية - الفلاحة - بعد الدوام الوظيفى وقد أفرز المجتمع الواحاتى أمثالاً شعبية نعتقد أنها خاصة به تصلح لأن تكون حكمًا على مر الزمان؛ لأنها خلاصة تجارب حقيقة مثل :

" **اللى يجاور الغِرد يعميه .. واللى يجاور السبخ يغنيه** ".

الغِرد : الكثيب الرملى وهى رمال صفراء تقوم الرياح بنحتها من الصحارى لتحملها إلى حدود الزراعات وتكون مساحات واسعة من الرمال ، السبخ : التربة الملحية . والمثل يوضح أن الذى يزرع فى تلك الرمال التى تفتقر إلى الخصوبة وتحتاج إلى مجهود كبير فى زراعتها

ومياه وفيرة لريها ـ مع ندرة المياه فى الواحات ـ من يفعل ذلك فلن يجنى سوى التعب كما أن (الغرد) يصيبه بالعمى من الغبار الذى تحمله الرياح وقت هبوبها. أما الذى يجاور السبخ أى يزرع فى التربة الملحية، فإنها تغنيه لأنها لا تحتاج إلى كبير جهد فى استصلاحها وريها .

" اللى سرى بدرى يا زين ما سرى "

سرى بدرى : اى ذهب إلى حقله مبكرًا ، يا زين : ما اجمل . ومعناه أن الذى يقوم إلى حقله مبكرًا هو المستفيد فى النهاية لانه سينجز اعماله مبكرًا على أكمل وجه ، وهو يساوى المثل القائل: " اللى سرح بدرى روّح بدرى " . وسرح : ذهب إلى الحقل..

" العجول بالزوف والقمح خفيف خفيف "

العجول : العاقول وهو نبات شوكى ينمو تلقائية فى الأراضى الصحراوية ، وينمو مع المحاصيل الزراعية فى الأراضى حديثة الاستصلاح . والمثل يوضح أن الأراضى فى الواحات تحتاج إلى مجهود كبير حتى تتم زراعتها . يقال المثل احيانًا عند غلبة الشر (العجول) على الخير (القمح) .

"امشير يقول للزرع سير والصغير يلحق الكبير واللى ما يلحقش الكبير نحشه ونرميه للحمير"

وامشير من الأشهر القبطية التى يعتمد عليها الفلاحون فى تحديد مواسم زراعة ونمو المحصول ومعنى المثل أن الزرع ـ القمح ـ قمة نموه فى أمشير. اما الزرع الذى يتاخر عن ذلك الشهر، فلا تخرج سنابله، وبالتالى لا يستحق إلا أن يرمى علفًا للحمير .

"هزيلة الصيف تموت فى الشتا "

هزيلة الصيف : الماشية التى يدخل عليها الصيف وتظل هزيلة ، لابد ان تموت فى الشتاء حيث البرد وقلة الحشائش .

"لا تروح مع الوحدانى سرحه .. ولا تدى حمارك لجرّاب ".

المجتمع الواحاتى معروف عنه أنه مجتمع متعاون خاصة وأن حرفة الزراعة ـ الصعبة ـ التى يمارسها تحتاج إلى تكاتف الأيدى وبرغم ذلك نجد هذا المثل الذى ينهى عن معاونة الرجل الذى ليس له ابناء او اقارب يعملون معه فى الحقل لأنه بطبيعة الحال لن يستطيع أن يعاونك فى وقت تحتاج فيه إلى معاونته لأنه وحيد، وكذلك الأمر الرجل الذى لا يملك حمارًا لا تعطيه حمارك؛ لانك لن تستطيع أن تستعير منه حمارًا فى وقت شدتك.

يقال : سرح فلان : اى ذهب للعمل فى الحقل ، وسرحه : تساوى عمل نهار كامل فى الحقل.

جراب : الذى لا يستخدم الركائب مطلقًا فى عمله أو قضاء حاجاته وإنما يسير مشيًا على الأقدام .

" مسطاح لربعية يبات خالى "

مسطاح : مكان لتربية الأغنام والماعز ، الربعية : صغيرة الماعز ومعنى المثل أن معزة واحدة لا تصلح للتربية لأنها قد تموت فجاة ويصبح المسطاح بعد ذلك خاليًا ويقال المثل للحث على تربية الأغنام والماعز .

"قولة (حا) تلم السعى كله "

قوله : مقولة ، حا : كلمة تقال لنهر الحيوانات وخاصة البقر والجاموس . ويقال المثل احيانًا عند امتثال الأطفال (مثلاً) لأولياء الأمور وطاعتهم الشديدة لأوامرهم بسبب الخوف من العقاب .

"يغور الشِرك ولو فى معلقة "

يغور : يفنى ويذهب ، الشِرك : الشراكة؛ لأن الفلاح بطبعه لا يحب أن يشاركه احد فى أرضه او حيواناته ، وذلك لما تجلبه الشراكة من مشاكل .

" حمارة ملك ولا بقرة شِرك "

والمثل هنا يحض على عدم المشاركة أيضًا وتفضيل الملكية الخاصة لأن الشراكة تجلب المشاكل.

" بجوم الضل ما ينفعش "

بجوم : فسيلة النخل الجاهزة للزراعة.

ومعنى المثل : أن الفسيلة التى يغرسها فى الظل لا تنمو ويقال المثل بمعنى أن الابن الذى لا يخرج فى الشمس ويعمل لا يصبح رجلاً صالحًا فى المستقبل .

"سيبها شهر واحلبها الدهر "

سيبها : اتركها والمقصود البقرة. بمعنى ان تتركها شهرًا كى يشربها مولودها ثم احلبها بعد ذلك كما شئت .

"المغصوبة ما تحلبش "

المغصوبة البقرة التى تحاول حلبها غصبًا لا تدر لبنًا ويقال المثل أيضًا عندما تجبر احدًا ان ينجز عملاً فلا يؤده على الوجه الأكمل.

" حلبت معاه من غير ما يحننها "

حلبت : أى البقرة.

يحننها : ياخذها لعجلها الصغير كى يرضع منها قليلاً (يحننها)

قبل ان تتم عملية الحلب ويقال المثل فى الشىء أو المال الذى يكسبه الإنسان بلا تعب وعلى غير انتظار .

"اللى له فى الخسارة .. يدبح العشارة "

العشارة : البقرة العشار التى قاربت على الولادة والمثل يوضح اهمية البقرة العشار والتى سيخسر صاحبها كثيرًا لو ذبحها .

أمثال متفرقة

نظرًا لصعوبة تبويب الأمثال التالية لأن أبوابها ستكون صغيرة وغير مكتملة فضلنا أن نجملها فى باب واحد تحت عنوان أمثال متفرقة :

" حتى الجمل يحتر فى حصوه "

يحتر : يتعثر ومعنى المثل ان الإنسان ذو الشأن يمكن أن يخطئ فى ابسط الأشياء وأنه لا إنسان فوق الخطأ ، ويقاربه المثل " لكل حصان كبوة".

" الحمار حمارنا ويركبونا ع الديلة "

الديلة : ذيل الحمار ، ويساويه المثل " البيت بيت ابونا والغُرب يضربونا ".

" زى كبس المراشح "

كبس المراشح : وضع المياه فى المصفاة والضغط عليها حتى بدون عملية الضغط " الكبس " فإن المياه لن تستقر فى المصفاة، ويقال المثل للشخص الذى لا يفى بوعده أو يتحدث حديثًا لا فائدة منه .

" بيحرت فى الحرات "

اى يحرث فى الأرض التى سبق حرثها، ويقال للشخص الذى لم يضف جديدًا فى موضوع أو مشكلة يتحدث عنها، ويقال المثل ايضًا للرجل الذى يتزوج من امرأة سبق لها الزواج .

"الحمام المكسور يحط على البرج الخربان "

الحمام المكسور : طائر الحمام الذى كسر جناحه أو ساقه ، يحط : يقف ، البرج الخربان : البرج معروف والخربان أى الخرب ومعناه أن الشخص السيئ لا يصادق إلا من يماثله.

ومعناه (الطيور على أشكالها تقع).

" النجمة الضاوية تبان من العصرية " الضاوية : اللامعة الضوء ، تبان : تظهر فى السماء ويراها الجميع . ويقال ايضًا " النجمة البدرية تبان من المغربية " ومعنى المثل أن الشىء الجيد بارز وواضح .

" اللى فى الدِست تطلعه المغرفة "

الدست : إناء يطبخ فيه ، ومعناه أن الإنسان الخلوق لا يبدر منه إلا افعالا حميدة مثله وايضا الإنسان السيئ لا يبدر منه إلا الأفعال الذميمة . ويساويه المثل " كل إناء ينضح بما فيه ".

" تولع من وشه عود الكبريت "

تولع : تشعل ، "وشه " وجهه. ويقال المثل عند شدة الغضب.

" زى الريح القبلى "

الريح القبلى : رياح تهب على الصحراء الغربية فى فصل الربيع وهى رياح ساخنة محملة بالاتربة (الخماسين) ، ولا تجلب فائدة والمثل يشبه الشخص عديم الفائدة بتلك الرياح .

"البير اللى ما لكش فيه ما ترميش حجر فيه "

البير : البئر ، ما لكش فيه : لا تملكه ، ما ترميش : لا تلقى.

ويحث على عدم التدخل فى شئون الآخرين طالما لا تخصنا.

"سّهل .. سّهل "

ويقال فيمن أنجز أمرًا مهمًا فى سهولة ويسر.

"اتخانقوا الفيران على خميرة الجيران "

اتخانقوا : تشاجروا ، الفيران : الفئران .

ويقال عند النزاع على شىء تافه .

"لم الليف ع الكرنيف. واطلق فيهم سيوة نار !!"

الليف والكرنيف : الليف من النخل ويصنع منه الحبال، الكرنيف نهاية الجريد عند اتصاله بالنخلة (راس الجريد) ومعنى المثل أن الأشخاص الذين لا ينفعون المجتمع لا يستحقون العيش.

" زى خروب العفاريت "

ويقال للولد أو البنت التى تنمو بسرعة، وخروب العفاريت نبات طبيعى ينمو تلقائيًا فى الواحات .

"ده بيضته جمل "

ويقال فى الرجل الذى يبالغ فى حرصه على أشيائه وممتلكاته حتى ولو صغرت وقلت قيمتها ويساويه مثل يقول: ده قطته جمل وبراغيته رجاله ".

"فينك يا خشب لما كنا نجارين"

ويقال عند الندم على شىء راح وقصة هذا المثل أن أحد النجارين فى إحدى قرى الواحات كان يحب مغازلة وملاطفة زبائنه من النساء وعندما تقدم به العمر جاءته فتاة تطلب منه أن يصنع لها مائدة للطعام (طبلية) وعندما استدارت عائدة اعجبه قوامها وحُسن مشيتها فقال

هذه الجملة فصارت مثلاً ..

"قطع بشرشة "

الشرشة : بكسر الشين وتسكين الراء هى كيزان لقاح النخل (الطلع) ويقال فلان قطع بشرشة أى لم يعد يزورنا إطلاقًا أو قطع الأمر الفلانى بشرشة بمعنى أنه بتره من جذوره أو أنهاه تمامًا .

"الربعية تعلم أمها الرعية "

الربعية : صغيرة الماعز ، الرعية : كيف ترعى الحشائش ويقال المثل لمن يتفوق على معلمه أو أستاذه فى أمر من الأمور ، ويقارب معنى البيت :

" أعلمه الرماية كل يومٍ   فلما اشتد ساعدهُ رمانى "

" الكلب النبَّاح يجيب لأصحابه الشتيمة "

النباح : صيغة مبالغة بمعنى كثير النباح ، يجيب : يجلب ، الشتيمة : السب والشتم .

ويقال فيمن يتحدث كثيرًا ويخوض فيما لا يعرف فيخطئ .

"(لو) زرعوها ما طلعتش "

أى أن حرف (لو) إذا دخل فى أعمال الإنسان فإنه يشعره بالندم ومن ثم الحنق والغيظ والحديث الشريف يؤكد أن " لو تفتح عمل الشيطان " .

" عمرك ما تخلى بايت يحمل لك ولا شبعان يفتّ لك "

عُمرك : أحذر ، تخلى بايت : تجعل مقيم ، يحمل لك : يحمل عنك متاعك أو ما تحمله ، يفت لك : يصنع لك (الفته) وهى أكلة شعبية ومعنى المثل أنك لا تجعل المقيم من أهل المكان يعاونك فى حمل حاجات سفرك؛ لأنه لن يكون متعجلاً مثلك وكذلك الشبعان لن يهتم أن يفت لك؛ لأنه ليس بجائع مثلك الخلاصة أنه لن يشعر بأوجاعك شخص لم يجرب الأوجاع ولن يشعر بجوعك شبعان.

" الدوام يقطع الرخام "

الدوام : الاستمرار ويعنى المثل أن الصبر والتمهل فى إنجاز الأعمال أفضل من التسرع وأفيد .

" اللى توحل فيه إدبر له "

اللى توحل فيه : الشئ الذى يستعصى عليك ، إدبر له : تدبر له ، والمثل يؤكد على أهمية المواجهة وعدم الهروب .

" اللى تهادى به الفخار اشترى به قلل "

اشتر (قلل) من صانع الأوانى الفخارية الأوانى الفخارية بدلا من أن تهاديه لأنه سيضطر أن يرد لك الهدية وفى ذلك خسارة لك وله .

" إن غلبك الفتال طول له السماسير "

الفتال : الذى يفتل الحبال من الليف ، السماسير : الليف المعد والمجهز لصنع الحبال والمثل يحفز على استخدام الذكاء فى الأمور المستعصية .

" ما يقع فى المنداف إلا أبو رقيبة "

المنداف : المصيدة ، أبو رقيبة :نوع من العصافير يتميز برقبته الطويلة وكذلك بخفته وسرعة حركته وهو يساوى المثل القائل " ما يقع إلا الشاطر ".

" إن ودعت مالك للمحسن بيعه أحسن "

ودعت : أودعت ، المحسن : الشخص كثير الإحسان للناس ، ومعناه أنك إذا تركت مالك وديعة عن المحسن فإنه سوف يتصدق به .

" ده لده وده لده وفين بتاعك يا فتى "

ومعناه هذا لذاك وهذا لذاك. أما أنت، فوحيد ولا أحد لك ولهذا المثل قصة : يحكى أن رجلاً غنيًا أهدى ابنته ثلاثة خواتم من الذهب دفعة واحدة ، فرحت البنت بالهدية وفى غمرة فرحتها ولعبها مع صويحباتها ضاع منها خاتمًا فظلت تنظر إلى أصابعها. وتكرر تلك الجملة وتسأل إصبعها الثالث عن خاتمه " فين بتاعك يا فتى " ويقال المثل فى الشخص الوحيد الذى لا يجد من ينسجم معه .

" ما يسترش نُقْره "

ما يسترش : الستر عكس الفضيحة، ومعناها هنا لا تستطيع أن تعتمد عليه فيسترك أمام الناس ، نُقْرة : ثقب صغير أو حفرة صغيرة .

" ساند على ديسة "

ساند : مستند، ديسة : مفرد ديس ، والديس نبات هش ينمو على حافة المصارف الزراعية، وهو يشبه نبات البردى فى الشكل. ويقال المثل فى الشخص المنتظر على أحر من الجمر لأن تدعوه فيلبى على الفور ، أو الشخص الذى ينتظر منك هفوة حتى إذا حدثت شَهَّر بك إذا تعارك معك .

"حصيرة الصيف واسعة "

بمعنى أنك تستطيع فى الصيف أن تستضيف عددًا أكثر من الأهل أو الأصدقاء فى بيتك لأنهم عند المبيت لن يحتاجوا إلى أغطية، وقد يعنى المثل أنك فى الصيف تستطيع أن تجلس أو تنام فى أى مكان كما أن النهار فى الصيف طويل وتستطيع إنجاز كل أعمالك فيه .

" ماعون الشرا فاضى "

ماعون : آنية ، الشرا : الشراء. ومعنى المثل أنك يجب أن تعمل وتأكل من عمل يدك ، تزرع ثم تحصد ما زرعت ولا تعتمد على الشراء فى كل شيء لأن الشراء مهما كان سهلاً يؤدى بك إلى الفقر .

"زى الفلق "

الفلق " بتسكين اللام جذع النخلة. ويقال للشخص قوى البنية .

"زى حجر المسن "

حجر المسن : الحجر الذى يستخدم فى سن السكاكين والآلات الحادة ، وذلك الحجر كثير الاستعمال، فإنك تستخدمه لسن آلات متنوعة فى أى وقت .

ويقال المثل فى الشخص الذى يعمل أجير لدى الغير ، أو الشخص التافه عُرضة لكل من هب ودب ، أو البيت الذى يسمح أهله بدخول عامة الناس على اختلاف أخلاقهم وتفكيرهم .

"الكبير يسندوه والصغير يجحردوه "

اى أن الشخص الذى يشغل منصبًا مهمًا يحترمه الناس ويساندونه حتى وإن كان على خطأ، اما الشخص قليل الاهمية بالنسبة لهم يدحرجونه ، اى يهملوه ولا يهتمون به .

"اللى ما يعرفش يقول عدس "

وقد ورد هذا المثل فى مصادر أخرى ولكننا أوردناه هنا لأن له قصة لم يذكرها احد. فلقد حكى أن رجلاً كان يرسل ابنته لترعى الغنم وكان يرافقها صبىٌ من جيرانها باغنامه، وعندما وصلا إلى المرعى استحسنا خلو المكان وصفاء الجو بالإضافة إلى وسوسة الشيطان ، فحدث ما حدث، وعندما وصل أبيها على حين غرة وجدهما على تلك الحالة من النشوة والانسجام ، فهجم على الصبى يريد أن يمسكه ولكنه هرب امامه قابضًا على حزمة صغيرة من محصول العدس . ولم يتركه الرجل وجدَّ فى طلبه، فرآهما الناس على تلك الحالة فظنوا أن الصبى سرق حزمة العدس تلك من حقل الرجل (واللى عرف بالموضوع عرف واللى ما يعرفش يقول عدس) ويقال المثل فيمن يأخذ الأمور بظواهرها .

"اللى يفور دَخَّلُه الفرن "

اللى يفور : بمعنى الخبز الذى يختمر ، دخله : أدخله ، ويعنى المثل أنه إذا واتتك اللحظة المناسبة لفعل الشيء فلا تتردد وهو يساوى المثل القائل " أطرق الحديد وهو ساخن".

" صفار الوجه ولا مرض القلب "

لكى نوضح هذا المثل لابد أن نورد المثل القائل: **" من برّه الله . الله ومن جوه يعلم الله "** اى أن منظره يوحى بأنه إنسان نقى ولكن داخلهُ غير ذلك ، والمثل الذى بين أيدينا يؤكد على أن المظهر الخارجى لا يهم ويتمثل فى (صفار الوجه) على الا يقابله (مرض القلب) أى الغش مثلاً أو الخداع إلى غير ذلك من الأمراض فالمهم الجوهر لا المظهر.

" راكب رجليه "

بمعنى أنه يرفض الجلوس ويقال للإنسان المتعجل .

"اللى يعاشر الحمار يعلمه الشلط "

الشلط : الرفس . بمعنى انه من عاش مع قوم فترة من الزمن تطبع بطبائعهم. ويساويه المثل القائل: **" اللى يجاور السعيد يسعد، واللى يجاور الحداد ينكوى بناره ".**

" زى زير وغطاه "

الزير : ماعون الماء ويصنع من الفخار ، غطاه : غطاؤه ويقال المثل فى الصديقين الوفيين لا يفترقان أبدًا .

" اللى صبر نال واللى جهل ندم "

والمثل يحض على الصبر ، (واللى جهل) هنا بمعنى : الذى تجاهل اهمية الصبر .

" القطة رطلين واللحمة رطلين. المصيبة جت منين !! "

ويقال هذا المثل فيمن يزن اموره برجاحة العقل والحكمة وقصة هذا المثل أن احد الأزواج اشترى رطلين من اللحم وأمر زوجته تعد غذاءً ، ولما كان الزوج بخيلاً ولا يشترى اللحم إلا على فترات متباعدة ، قامت الزوجة بوضع اللحم فى القدر وبين كل لحظة وأخرى تخرج قطعة من اللحم لتتذوقها حتى انتهت من التهام الرطلين وعندما اكتشفت ذلك فكرت فى حيلة تقنع بها زوجها واهتدت إلى إلقاء اللوم على القطة واتهامها بسرقة اللحم وحين عاد زوجها سألها عن اللحم فاخبرته أن القطة أكلتها ، لم يقتنع الزوج بكلام زوجته وما كان منه إلا أن أحضر الميزان ووزن القطة فوجدها رطلين فقط فتعجب من ذلك وأطلق المثل ..

"اللى فيك يا أبو عباس تشيله وتحطه فى الناس "

اللى فيك : الصفات السيئة التى تتصف بها ، تشيله : تتبرأ أنت منه ، وتحطه فى الناس : وتصف به الناس ، ويقال فيمن يقذف شخصًا بصفات قبيحة ويتهمه بأعمال مشينة وتكون صفاته وأعماله هو وليست فى الآخر .

"إن فاتك البدرى شمّر واجرى "

وذلك تأكيدًا على عملية البكور فى إنجاز الأعمال وعدم تأخيرها حتى لا تتراكم عليك .

"اللى ما يعرفش الصقر واللى فيه ، يدبحه ويشويه "

الذى لا يعرف أهمية الصقر يذبحه ويقوم بشيه على النار ليأكله . أى إنك إذا كنت تجهل قيمة الشىء وفائدته فيمكن أن تفسده أو تستخدمه استخدامًا خاطئًا .

"إن لقى مال أبوه ، إيش يعمل بيه ؟ يعمله كوره ويلعب بيه "

لقى : وجد ، إيش يعمل به : ماذا يفعل به . بمعنى إن ترك الأب لابنه مالاً كثيرًا، سوف ينفقه فى أمور تافهة لدرجة أنه يصنع منه كرة ليلعب بها. وقصة هذا المثل أن أحد الآباء توفى تاركًا ابنه صغيرًا ، وترك له ثروة كبيرة .قامت الأم بوضع ذلك المال فى صندوق من الخشب ودفنته بإحدى حجرات الدار وكلما مر عام تسأل ابنها : (اللى يلقى مال أبوه إيش يعمل بيه ؟) فيرد عليها الصبى : (يعمله كورة وكركورة ويلعب بيه) فتعرف أن الفتى لم يبلغ الحلم بعد ولم يعرف تحمل المسئولية ويمر العام تلو العام وهى تسأله نفس السؤال وهو يجيب بالإجابة نفسها حتى إذا ما كان عام سألته السؤال المعتاد فأجابها : اللى يلقى مال أبوه يشترى به أرض ويستصلحها ويزرعها فعرفت أن ابنها كبر وقد عقل الأمور فأخرجت له مال أبيه ليتصرف فيه .

"يا فروجه يا رماديه اللى فيكى حطيتيه فيه "

فروجه : فروج أو فرخة صغيرة ، اللى فيكى : الصفات السيئة التى تتصفين بها.

وهذا المثل تقوله النساء عند العراك أى أن كل الصفات السيئة التى تتصفين بها قذفتينى بها وهو يساوى المثل السابق " اللى فيك يا أبو عباس تشيله وتحطه فى الناس ".

" تسيب راس التعبان وتدق راسه "

تسيب : تترك ، راس : رأس ، تدق : تضرب ، ويقال فيمن يتصف بالخبث والمكر ومعناه أن ذلك الشخص أشد خطرًا من الثعبان .

" حمار وشخ فى غِرد "

شخ : بفتح الشين وتشديد الخاء : تبول ، غرد : كثيب رملى.

معروف أن الكثبان الرملية تمتص المياه فى سهولة ويسر لدرجة أنها لا تصلح للزراعة؛ لأن حبيباتها شديدة التفكك وبذلك تحتاج إلى كميات كبيرة من المياه ، فما بالك إذا جاء حمار وبال فوق هذا الغرد الكبير ؟ بالطبع لن يؤثر بوله قيد أنملة. والمثل يقال للتصغير من شأن بعض الأفراد وتفاهة أفعالهم .

" فين راسك يا رومه !! "

راسك : رأسك ، الرومة : أنثى الديك الرومى .ورأسها صغيرة جدًا إذا ما قورنت بجسدها الضخم .والمثل يقال لمن أتى فعلاً مشينًا ثم ضبط متلبسًا أو افتضح أمره وهو يقارب المقولة : " مش عارف يودى وشه من الناس فين " وذلك من شدة الخجل .

"طين على طين "

عندما يروى الفلاح أرضه ثم يعود ويسقيها فى اليوم التالى مباشرة فهو بذلك يروى أرضًا لا تحتاج للرى ويقال المثل فى التبذير .

"لجام بس نازل فى بورة "

لجام : " ما يجعل فى فم الفرس " كما جاء فى المعجم وذلك لكبح جماحه ، ولكى يتضح معناها فى المثل لابد أن نعرف أن الأراضى فى الواحات تتميز بانحدارها الذى تزيد أو تقل درجته من مكان لآخر ، وبالتالى لزم أن يصنع الفلاح بين كل مسافة وأخرى " لجامًا " للمياه ، يهدئ من انحدارها وقوة اندفاعها ويصنع عادة من أفرع نبات العبل ـ الذى ينمو بكثرة فى الصحراء ـ والتبن أو السباخ البلدى. والبورة : منطقة واطئة فى طرف الغيط ، والمثل يقال فى الشخص الذى يصرف ماله على من لا يستحق أو فى أمور تافهة.

" أبرد من مية طوبة "

المياه فى شهر (طوبة) باردة جدًا . ويقال المثل للشخص عديم الإحساس .

" بيطلب الرطب م السنط "

والمثل يقال فى الرجل شديد البخل ، فمستحيل أن تأخذ منه شيئًا كاستحالة قطف البلح من أشجار السنط .

"ما كتره إلا ريشه "

ما كتره : لم يجعله يبدو كثيرًا سوى ريشه ويقابله المثل " نافش ريشه " أو " منفوخ ع الفاضى " ويقال للرجل الذى يوحى مظهره بخلاف جوهره .

" الأكل منه والرقاد عليه "

ويقال فى الشخص شديد الفقر .

" بيتكلم بالعصى والسكين "

ويقال فى الرجل شديد العصبية الذى لا يعرف كيف يتفاهم مع الناس، ولا يستطيع إقناعهم فيرفع صوته أو يسب ويشتم ولا يعطى لأحد فرصة فى الحديث .

" ديله ليف ويفوت فى النار "

ديله : ذيله ، ليف : مسد النخيل وهو يحترق بسرعة إذا اشتعلت فيه النار كالقش ، يفوت : يمر أو يعبر فى سهولة ، ويقال للرجل الماهر فى عمله .

" يا وجع عينى ما حس بيك غيرى "

أى أنه إذا كان هناك ألما بعينى لن يشعر به سواى وهو يساوى المثل القائل " ما حك جلدك مثل ظفرك " .

كشاف الأمثال

" أبويا وأمى الغاليين عندى وان حلفتونى الغاليين كبدى "

" اتخانقوا الفيران على خميرة الجيران "

" احيينى النهارده وموتنى بكره "

" إدى يا إيديا واتعبى يا رجليا "

" اربط حمار الأطرش مطرح ما يقول له هش "

" أشطر من بنات الموشية "

"الجرح ما يلمش ع الوسخ "

"العجول بالزوف والقمح خفيف خفيف "

" الكبير يسندوه والصغير يجحردوه "

" إن أكلونى فى الغربة عسل نحلى لا تنفع الغربة بلا أهلى "

" إن غاب الزرع بص على البروبية "

" إن غلبك الفتال طول له السماسير "

" إن فاتك البدرى شمَّر واجرى "

" إن لقى مال ابوه ، إيش يعمل بيه ؟ يعمله كوره ويلعب بيه "

" البير اللى ما لكش فيه ما ترميش حجر فيه "

" الحجر الداير لابد منَ لطُّه "

" الحجل جنب الوتد "

" الحسد فى العيلة والنغرة فى الجيران "

" الحمار حمارنا ويركبونا ع الديلة "

" الحمام المكسور يحط على البرج الخربان "

" الخايبة ردت بابها وبكت والقادرة راحت لجارتها واشتكت "

" الدكر دكر ولو كان فار "

" الدوام يقطع الرخام "

" الدواية والقلم .. خلت الرجالة غنم "

" الراجل بجيبه "

" الربعية تعلم امها الرعية "

" الشبع يعمل بعبع والجوع يوجع "

" الشرط قبل الحرت ولا النجنحة عند الجرن "

" العيش الحاف يربى الأكتاف "

" الغنمة الوحشة ترعى فى الشوك "

" الفقر فى العفة مش فى المال "

" الفقر له ناس خابرهم وداريهم لو قفلوا الابواب ينط من الطاقة ويجيهم "

" الفقرى فقرى ولو زرع فى بحرى "

" القطة رطلين واللحمة رطلين. المصيبة جت منين !! "

" الكلب النبَّاح يجيب لأصحابه الشتيمة "

"اللى جيبه فاضى صبح الفقر فيه قاضى "

" اللى توحل فيه إدبر له "

" اللى سرى بدرى يا زين ما سرى "

" اللى صبر نال واللى جهل ندم "

" اللى فى الدِست ، تطلعه المغرفة "

" اللى فى المولود فى الوالد "

" اللى فيك يا ابو عباس تشيله وتحطه فى الناس "

" اللى كارُه تحت إيدك أكنه من عبيدك "

" اللى له فى الخسارة ، يدبح العشارة "

" اللى ما يتجمرش فى حيطة الناس ما حدش يتجمر فى حيطته "

" اللى ما يعرفش الصقر واللى فيه ، يدبحه ويشويه "

" اللى ما يعرفش يقول عدس "

" اللى نبيع به البقرة نعلف بيه الحمار "

" اللى يتكل على جاره ينام من غير عشا "

" اللى يجاور الغرد يعميه. واللى يجاور السبخ يغنيه"

" اللى يركب على جملين يتشرك "

" اللى يستكتر إيدامه يكمل حاف "

" اللى يعاشر الحمار يعلمه الشلط "

" اللى يفور دخله الفرن "

" اللى يوعد يشيل الهم "

" المغصوبة ما تحلبش "

" الميــه تســقى فى الوطا والعلو لا والأصــيل يتنخى والواطى لا "

" النجمة البدرية تبان من المغربية "

" النجمة الضاوية تبان من العصرية "

" الهديـة رزيـة "

" امشير يقول للزرع سير والصغير يلحق الكبير واللى ما يلحقش الكبير نحشه ونرميه للحمير "

"بجوم الضل ما ينفعش "

" بدخلاوى أعوج "

" بلحة ورث ولا عشرة شحاته "

" بيتكلم بالعصاية والسكين "

" بيحرت فى الحرات "

" بيطلب الرطب م السنط "

" بين الراكب والماشى فك القشاط "

" تسيب جسم التعبان وتدق راسه "

" تموت الغازية وكعبها يرف "

" تولع من وشه عود الكبريت "

" حتى الجمل يحتر فى حصوه "

" حصيرة الصيف واسعة "

" حُط الحــبق والنبق وشــوشــة امك وابـوك فى الطبق "

" حفحف بمسحتك ولا تهفهف بمدراتك "

" حلب البهايم ولا مسك العجول "

" حلبت معاه من غير ما يحننها "

" حليوة البكايـة "

" حمارة ملك ولا بقرة شرك "

" خدام عيلة أبو زيد "

" دنيــا تلاهى وحــازوها الملاهى وحطوها فى مواهى "

" ده بيضته جمل "

" ده لده وده لده وفين بتاعك يا فتى "

" ديله ليف ويفوت فى النار "

" زى الفلق "

" زى حجر المسن "

" زى حوض الطرف "

" زى خرج شلبى "

" زى خروب العفاريت "

" زى زير وغطاه "

" زى كبس المراشح "

" زى كلاب الصيف "

" زى كلبة عوض "

" رزق بكرة على بكرة "

" رزق تسعى له ورزق يسعى لك "

" ساند على ديسة "

" سهل .. سهل "

" سيبها شهر واحلبها الدهر "

" صَفار الوجه ولا مرض القلب "

" طلب الغنى شقفة كسر الفقير زيره "

" طين على طين "

" عجّورة وقطمها جحش "

" عشوة ليلة ما تقومش هزيلة "

" عمتى سمنة قرصتها نمنه "

" غدوة فى تنيدة مش بعيدة "

" فين راسك يا رومه !! "

" فينك يا خشب لما كنا نجارين "

" قصرى وقع فى ملاحة "

" قط ملك ولا جمل شرك "

" قطع بشرِشة "

" قولة (حا) تلم السعى كله "

" قولو للمقدر إيش جرى اللى كان يتعدد الفايق على الغلبان "

" كُتره يصرمه "

" كفه أحمر "

" كلب عرابى نافش ديله "

" لا تروح مع الوحدانى سرحة ، ولا تدى حمارك لجرَّاب "

" لا قبله تبن ولا بعده قمح "

" لف سنه ولا تنط قنا "

" لف يوم ولا طلوع كوم "

" لم الليف ع الكرنيف. وأطلق فيهم سيوة نار !! "

" لو زرعوها ما طلعتش "

" لو كان القمح ينزل قبل التبن ، كانت الأم حبت مرات الابن "

" لو كانت السلفة تحب السلفة كان الزرع طلع بالحلفا"

" لو كانت الضرة تحب الضرة كان الزرع طلع بالمرة "

" ما تقعدش جنب الزير ولا جنب الباب "

" ما كتره إلا ريشه "

" ما يسترش نقرة "

" ما يقع فى المنداف إلا أبو رقيبة "

" ماعون الشرا فاضى "

" مسطاح لربعية يبات خالى "

" من إدى بلحة لولدى حسيت حلاوتها فى ضرسى "

" من خد وادا صار المال ماله "

" من يومه وهوه على كومه "

" مَيَّه وطبت فى نوسه "

" ناره قش "

" ناس تاكل البلح وناس تنضرب بالشماريخ "

" ناس تاكل الموز وناس تتزحلق فى القشر "

" نقصف الفروع ونحط ع الجدور !! "

" هزيلة الصيف تموت فى الشتا "

" واكل عيش سلف "

" يا رايح موط خُد غداك لا تموت "

" يا صابت يا اتنين عور "

" يا فروجه يا رمادية اللى فيكى حطيتيه فيه "

" ياكلو الغلة ويسبُّو الملة "

" يا رايح من غير دعوه ، يا قاعد من غير حصيرة "

" يبلع الفاس بنصابه "

" يجرى والوطا قدامه "

" يشيل م المليح ويحط ع البلوش "

" يغور الشرك ولو فى معلقة "

* * *

"اعمل حساب العوم وان كان خوض يبقى خير "

"الأكل منه والرقاد عليه "

"إن ودعت مالك للمحسن بيعه أحسن "

"راكب رجليه "

"زى الريح القبلى "

" أمه ساكتة ومرات أبوه شايلة الطين "

" حمار وشخ فى غرد "

" عمرك ما تخلى بايت يحمل لك ولا شبعان يفتّ لك "

" لجام بس نازل فى بورة "

" هيه تحلب وتيجى لحدى وتقطع "

" حس على فس "

" الكلام الزين يسدد الدين "

" حفحف بمسحاتك ولا تهفهف بمدراتك "

" يا وجع عينى ما حس بيك غيرى "

" ما ينفعنى إلا قدرى أكل وأكب على صدرى "

" اتجوز البكر وان بارت ، واسكن الغرف وان دارت ، وعيش فى المدن ولو جارت "

" البياض ع الحيطان والفلفل بالوقية "

" الراجل زى الجزار ما يحبش غير السمينة "

" اللحم العفن يرجع لأصحابه "

" اللى تعمله العمشه لراجلها بيه يتعشى "

" اللى غلبه من مراته يفش غلبه فى حمارته "

" اللى فاتك فوته واتركه واتلم ، خد بداله من الحارة وزيده هم "

" اللى ما تقيد النار من شرارة قعادها فى البيت خسارة "

" اللى ما يمسكهاش زندها ما يمسكهاش ولدها "

" اللى يعملهم تجارته يا خسارته "

" بنت البيت عوره "

" تاكل الفطيرة وتقول تاعبنى نوم الحصيرة "

" تدى الهدية وعينها فيها "

" جوز الوحشة راكب جحشه .. وجوز الزينة راكب عينه "

" خد المدلعة ولا تاخد الملوّعه "

" خلى العسل فى قنطاره لما تيجيه أسعاره يوزنوه بالقبانى يعرفو مقداره "

" دور مع الطريق إذا دارت وخد بنت الأصيل إذا بارت"

" زى البلوش ويدهنوا الوشوش "

" عرقوبها يدبح الطير فقرها من الضحى ينادى صيادها ما ينول خير وعضمها بالعضادى عضادى "

" كلى وادرقى وان ما سمنتى تبرقى "

" لا تدى الفرفرونى ولا تاخد منه "

" لا تنقى فى عيد ولا فى فرح "

" لما قالو دى بنية هدو ركن البيت عليه
وقالولى دحى بميه وقالولى كلى يا أم البنية "

" ليلة قالو دا ولد اتشد قلبى واتسند
قالولى دحى بالزبد وقالولى كُلى يا أم الولد "

" لو فاتوك بنات مصر .. خُد من بنات القصر "

" ليس الحيطة تنور ، واهجر البنت تبور "

" ليلة قالوا غلام دى كانت ليلة سخام أعلله واتعب فيه وتاخده بنت الحرام "

" ما تدلع إلا كل زبدية عوجه "

" ما تفرحيش يا أم الولد بنتى تكبر تاخده يدوقها خير البلد وانتى تبقى قاعدة "

" نسيب بناتنا زى الطراشى ، ونجيب بنات المواشى "

" يا مخلفة البنات يا شايلة الهم للممات "

" يا واخد البيضة يا معدى الزمان فرحان
ضيعت مالك على فله وعود ريحان
يا واخد السوده يا معدى الزمان حزين
ضيعت مالك على كسبة وجالوص طين "

" يدعوا على الأوار تيجى فى النوار "

" يدى الحلق للى بلا ودان ويدى الفول للى بلا أسنان"

"حمار النسيب أغلى من ولد الولد "

ليلة قالوا عروسه إدُّو المبشر جاموسة وأدوله حله بغطاها وسبع معالق مجلوسة "

" إجرى جرى الوحوش غير رزقك لن تحوش "

" رزق تسعى له ورزق يسعى لك "

" لوكان رزق العبد على العبد كان قطعه بحجر صوان"

" لما تكون جايه تيجى على أهون سببية "

" والنبى يا امه ما تجوزينى بعيدة دى الغربة تربة والبلاد بعيدة "

" إبرة مخرومة وإبرة مسدودة "

" ابن بطنى يفهم رطنى "

" قبل ما تحبل جهزت الكمون وقبل ما تولد سمته مأمون "

" عقربين فى حيط ولا بنتين فى بيت "

" بلدكى بعيدة يا أختى وتعوز عربية ، لو قريبة أجى برجلية ألا بعيدة وتعوز معدية "

" أبرد من مية طوبة "

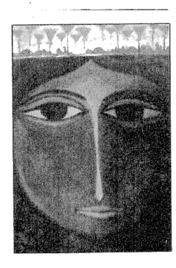
" اللى تحكر الراجل تعيش معاه لديمة "

" عروسة ما تستاهلش غنا "

" الزبدية العوجة تكبكب اللبن "

الهوامش :

(١) الأدب الشعبى، أحمد رشدى صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، د. أحمد على مرسى.
(٤) الأدب الشعبى، أحمد رشدى صالح.
(٥) الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، د. أحمد على مرسى.
(٦) الشعب المصرى فى امثاله العامية، إبراهيم أحمد شعلان.
(٧) المصدر نفسه.
(٨) من مقدمة الأستاذ خيرى شلبى لكتاب فلسفة المثل الشعبى، تأليف الشاعر: محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
(٩) من فنون الأدب الشعبى فى التراث العربى، د. محمد رجب النجار.
(١٠) المصدر نفسه.
(١١) موسوعة الأمثال المصرية، د. إبراهيم أحمد شعلان.
(١٢) الأدب الشعبى، أحمد رشدى صالح.
(١٣) الشعب المصرى فى امثاله العامية، إبراهيم أحمد شعلان.
(١٤) المصدر نفسه.



حكايتان شعبيتان

جمع وتدوين:
أحمد محمد عبدالرحيم

(١)

مرة كان راجل.. يعنى راجل من ضمن الجماعة اللى هم نبهه، كان متعود لما يجى ينام، معوِّد مراته تِخُش تلبس عسكرى وجايب لها طبنجة، وتيجى فى الشباك وتروح ضاربة عيارين فى الهوا، هو كان معودها على كده، وبعدين جه يوم من الأيام جاته سفرية علشان يسافر يروح فى أشغال، قام هو بقى إيه.. وصًى مراته على أنها ماتخرجش من البيت ولا تروحش مطارح[1] وبتاع، يعنى وصًاها يعنى ما تخرجش من البيت وماتروحش مطارح، ومراته حلوة قوى، وبعدين بقى، فى يوم من الأيام. بعد ما مشى هو فايت واحد من الحارة، وكان الشخص ده يعرف صاحبنا من القهوة بس.. معرفة قهوة، إنما ما يعرفش مثلاً إيه.. بيته، لا ده يعرف بيت ده ولا ده يعرف بيت ده، بس صاحبه على القهوة، وبعدين الغرض على كده[2]، جه صاحبنا ماشى فى يوم وجد الست دى باصة من الشباك.. دا اللى هو صاحبه، وبعدين زى ما يكون هو حصل عنده.. ياما بص ولقيها باصه من الشباك، وهى جميلة قوى، فهو حصل عنده زى ما تقول زعل وحب وبتاع، والحب أثَّر معاه، قام فايت فى يوم لقى واحدة بتبيع حلويات وقصب على راس الحارة، حاكم النسوان العواجيز دول لما يقعدوا على راس الحارة، وهم جلأّبين[3] كل المصايب ويعرفوا الحارة فيها إيه وأساسها إيه، يعنى هم شغلتهم كده العواجيز اللى بيبقوا على راس الحارة دول.

قالت له: مالك يا بنى اليومين دول حالتك تعبانة كده وصحتك مش متحسنة وبتاع؟!!

قال لها: والله يا خالتى فلانة أنا فى حب، فيه بت هنا فى حارتكم فايت من يومين تلاتة كده لقيتها باصة[4] من الشباك، من ساعة ما أنا شفتها وأنا صحتى تعبانة قوى لأنى أنا فترة الحب هى اللى تاعبة صحتى.

قالت له: يا عم طاب واللى يخليك تتصل بيها؟!

قال لها: دنا مش عارف أجازيك بإيه، وبأخدمك بإيه وبتاع.

قالت له: مافيش مانع.. تدِّينى يعنى جزائى كويس، يعنى واللى أقول لك عليه؟!

قال لها: اللى تقولى عليه بعد العملية ما تجهز لازم أنفذه لك.

قالت له: إيه طايب بس إيدك على اتنين جنيه.

قال لها: حاضر.

طلَّع الاثنين جنيه صاحبنا، وهى خدت بعضيها ومشيت بالاثنين جنيه، راحت تشترى سبت من الكبار دول زى اللى بيطلعوا بيه القرافة[٥]، وراحت جابت إيه..برتقال على شوية يوستافندى[٦]، على وِّقتين موز على حاجات يعنى تحابيش زى زيارة كده. وحطِّت بشكير فُقيهم وشالتهم على راسها، وراحت على بيت صاحبتنا دهيه وراحت منقرة.. قام نزلت البت:

أهلا وسهلا يا ستى.. عايزة إيه؟!

طبعا ما تعرفهاش البت إن دى مثلاً إيه...

قالت لها: ياختى أتاريكى إنت مجوِّزَه فى حتتنا هنا وإنت مش عارفانى إنى أنا خالتك ساكنة هنا؟!

قالت لها: والله يا ستى.. يا خالتى أمى ما قالت لى إن لك خالة فى الحتة الفلانية.

قالت لها: أنا خالتك، أصلى أنا مخاصمة أمك من زمان.

ــ هم العواجيز، هم يعملوا الحركات دى. فخشت فى مُخ البت[٧]. لأن البت مادرستش الحاجات دى بتاعت العواجيز. دخلتها، المقصود من جوه.. وخدى يا ختى البرتقالة دى وكليها، وخدى ياختى البتاع ده كليه وبعدين قالت لها:

ــ اسمعى ياختى.

قالت لها: إيه؟!

قالت لها: دا ليك جدع ابن خالتك زى الفل، والنبى لجيبه[٨] فى يوم شوية هنا تشربوا القهوة.

قالت لها: طايب هاتيه يا خالتى.

البت على نياتها، اتفكَّرت إنه ابن خالتها صح، فراحت العجوزة لصاحبنا ده، قالت له:

ــ اسمع.

قال لها: إيه؟!!!

قالت له: بكره، يعنى اسمع يا حلو، واتهيأ كده وانبسط، وخد لنا رطلين لحمة ضانى وقزازة بيرة ونروح نعمل بقى العشوة والفخفخة عند صاحبتنا دى.

قال لها: طيب.

ــ المقصود، صاحبنا راح قطع رطلين لحمة ضانى، وصاحبنا ده خد الحاجات اللى على كيفه بقى، البيرة ومش البيرة والكلام ده وخد بعضه ومشى مع صاحبتنا العجوزة، وخبطوا على الباب، فتحت لهم.

ــ أهلا وسهلا.

البت على نياتها.

ــ إزيك يا ابن خالتى.

ــ الله يسلمك.

ــ وسلمت عليه سلام على أنه قريبها وابن خالتها وبتاع، ضمير البت[٩] وبعد ما عملت لهم وقعدوا واتعشوا والمزة ومش المزة وبتاع وفضلوا قاعدين لحد ما مسِّى وقت الليل قام قال.

ــ يا له يامه بينا نروحوا.

قالت له: يا بنى نروح فين دلوقت.. أنا يا بنى أقوم أروح لحد يفتح الباب ياخد حاجتنا. وإنت خليك نايم ونسيب بت خالتك هنا بتنام لوحديها.

ــ البت على نياتها. قالت:

ــ خليه يبيِّت يا خالتى.

- وبعدين هو بقى نام على السرير، وهى دخلت لبست البدلة بتاع العسكرى زى ما معوِّدها جوزها، ومسكت الطبنجة وراحت إيه.. طالعة ودخلت وهم نايمين.. هو فكر فى مخه إن هى حتجرب الطبنجة بقى ما فكرش إن هى متعودة على كده.. معودها جوزها على كده.. هو لما شافها جاية بالطبنجة راح ناطط[١٠] من الشباك، نزل بقى تحت فى الشارع راحت رجله مكسورة صوَّت، المقصود، قعد يصوت، اتلمت الناس.

- خد إيه.. خبر إيه؟!!

- أنا وقعت!!

مقالش إنى أنا نطيت من فوق ولا حاجة، وكنت فين وبتاع وبتبقى مسئولية قال: أنا وقعت ورجلى اتملخت.

المقصود، خدوه وودوه المستشفى، وحبسوها[١١] له رجله، كمان هى البت سكت الباب على نفسها وشافته لقيت.. تشوف الشغلة حترسى على إيه[١٢].. فهى شافت الشغلة مافيش حاجة جات على ناحيتها، بس إيه.. واتخضت أو عقلها مثلا حاجة كده فى ضميرها، أمهم[١٣] هى، جوزها غاب ييجى تلات أربع تيام، وجه من العمل اللى كان مسافر فيه. لما جه دخل البيت لقى الست بتاعته طبيعتها متغيرة، لونها متغير.

- مالك يا فلانة؟!! إنت عيانة؟!! مريضة؟.. أوديك للدكتور؟!!

- لا، أبدًا.

- معاك إيه.. آمال إيه؟!

المقصود مارضيتش تقول، خافت على جوزها مثلا لأحسن يعمل حادثة أو حاجة أو بتاع، هى كتِّمت على الموضوع، وبعدين الغرض على كده أتاريه الراجل ده، اللى هو وقع صاحب جوزها، معرفة قهوة، بس يقعدوا على القهوة هم الاتنين، صاحبنا بعد يوم أو بعد يومين طلع، قال:

- أشوف صحابى على القهوة.

وجوزها بقى طلع على القهوة، بعدما طلع، قعد بص لقى صاحبنا قاعد مربِّط رجليه، محبسهم.

- مالك؟!! كفى الله الشر، مالك، مالك؟!!

قال له: والله يا فلان، كان فيه واحدة ساكنة فى الحتة الفلانية وأنا بقى حبيتها قوى، ومع كثرة الحب..

المقصود يعنى حكى له على القصة اللى هى حصلت له بقى بين الست دى والعجوزة حصلت منها إيه، يعنى اللى حكى له عن القصة على أساسها.

- وبعدين يا خوى رحت واقع من فوق.. انكسرت رجلى، فرحت المستشفى حبسوها لى والله.

أما جوزها ده ولد يستاهل السلامة صحيح، تسلم البطن اللى جابته، فهو انبسط من الراجل.. من جوز الست دى اللى هو معلمها على العملية زى دى، فهو الراجل خد قعدته وروَّح البيت زعلان على اللى حصل لمراته طبعًا.

فكرر لمراته إنه إيه اللى حصل وبتاع، فهى برضه لدرجة إن هى ما وصلتش إن هى تصرح له بالعملية دى، فقلبه بقى اطمأن يعنى إكمُّنه ما حصلش أى حاجة وبس.

الهوامش:

الراوى: أحمد حسين عارف

(١) مطارح: أماكن.

(٢) الغرض من كده: الهدف من هذا.

(٣) جلأبين: من أسباب كل المصائب.

(٤) باصه: تنظر.

(٥) القرافة: اماكن لدفن الموتى.

(٦) يوستايوسفى: يوسفى أفندى، يوسفى.

(٧) فخشت فى مخ البت: من الفهم أى فهمت البنت المراد.

(٨) لجيبه: سوف آتى به.

(٩) ضمير البت: كما فهمت البنت أنه ابن خالتها.

(١٠) ناطط: قافز «من القفز».

(١١) حبسوها: وضع وصفوها فى جبارة الجبس.

(١٢) حترسى على إيه: سوف ننتهى على ماذا.

(١٣) امهم: المهم.

(٢)

صلى على النبى، كانوا اتنين حرامية، واحد من بلد والثانى من بلد، صلّيت على النبى، إنما يسرقوا سرقة بس، يطلعوا طلعة واحدة فى السنة، مايطلعوش غير طلعة واحدة فى السنة مافيش غيرها، م العام للعام.

صليت على النبى.

جه أراد ربنا، الواحد من الاتنين اتوفى وكان التانى قاعد حى، من بعد ما اتوفى ما يروحش عنده، أتارى اللى اتوفى ده خلّف ولد، والولد ضيِّقة معاه الأيام، فقالت له أمه:

ـ يا بنى ده كان أبوك يطلع طلعة واحدة فى السنة، نقعدوا ناكل فيها م العام للعام.

قال لها: كان يعمل إيه أبوى؟!

قالت له: كان يطلع يسرق، إنما ده سرقه، خبطة يخبطها نقعدوا فيها ناكل طول السنة.

قال لها: فات حاجة؟!

قالت له: فات يا ولدى.. آدى البندقة بتاعته، وآدى اللى فاتها، الإبرة إللى بينقب بيها. ورتهم ليه، قال: طيب هاتيهم خدهم الواد وطلع، فى طلعة الواد بالليل، هبق على البلد اللى ينزل فيها مين؟! ، صاحب أبوه. قعد يلف فى البلد، لقى البيت فى البلد صاحب أبوه، مفتوح، راح داخل الولد على البيت بتاع صاحب أبوه بالروح.. حل عجلين بقر، والعجل تُنكت فيه الفولة تزرع، فالراجل، الولد خد العجول وتنه ماشى، فقام من النوم الراجل وقامت مرته تحلب البهايم قالت:

ـ يا فلان.

قال لها: إيه؟

قالت له: العجول اسرَّقوا.

قال لها: جاتك خيبة، اسرقوش، ده فلان نده علىَّ يحرث بيهم شوية زرع، ده فلان نده على بدرى خدهم، يحرث عليهم.. اعملى لى فنجان قهوة.

عملت له فنجان قهوة، قال: والله لنشوف ولد العاهرة اللى عميت بيه صورة أمه ده وحل العجول بتوعى.. بعدما شرب القهوة وحط بندقيته فى كتفه، ومشى فى البلاد. طبعًا. المجاورة عارفاة أن فلان الفلانى ده أكبر واحد حرامى، شيخ عصابة، فصار يجسس ويشمشم، ويسأل حتى إنى رسى على سوق زى سوق طمًا سوق واسع، واسمه سوق البربر، لقى الولد عيبيع فى العجول، لقى الولد بيبيع فى العجول فوقف يتفرج على العجول وهم بتوعه، لما وصَّل العجول فى المثل واحد وتمانين جنيه والواد مش عاوز يبيعهم ، بعدين قال له: يا بنى فصلوهم لك بكام؟

قال له: بواحد وثمانين.

قال له: خد منى باتنين وثمانين.

قال له: الله يبارك لك.

الولد ده ابن مين؟! ابن صاحبه، صليت علَّى النبى، فدفع الاتنين وثمانين جنيه وقال له: طلَّع لى يا بنى واحد منهم من السوق.

طلعه الراجل من السوق، وقال له:

ـ يا بنى مع السلامة..

وبعدين قال له:

ـ إنت منين يا بنى؟

قال له: من البلد الفلانية.

ـ وولد مين؟!

المقصود استدل عليه، قاله: والله يابن العاهرة إن شاء الله مادام خدت العجول باتنين وتمانين جنيه لأكون قاتلك ومموتك على الاتنين والتمانين جنيه اللى خدتهم منى.

خد بعضه الراجل وروَّح على بيته، الواد راح لأمه.. أمه قالت له: ها

قال لها: أنا عاوز نجوز.

ـ معاكش يا ولدى فلوس نجوزك؟!!

قال لها: أيَّه معاى فلوس.

قالت له: طيب.

الغرض حصل نصيب وراح خاطب بت واحد من البلد وإجوزها.

قالتُ له: طايب يا ولدى فيه فلان الفلانى من البلد الفلانية صاحب أبوك بالروح وكان مع بعضهم زمان وأصحاب بعض وحبايب بعض، روح ادعيه يحضر فرحك ويحضر الكتوبة بتاعتك بدال ما إيه.. يزعل منك.

هى اللى قالت له فى البلد الفلانية، فالولد خد بعضه على مقتضى أمه ما قالت له، راح يسأل:

- يا ولاد بيت فلان وين اللى هنا هه؟!!!

قالوا له: تعالى.

فخدوه، فالولد جه، توجه قدام الباب، فعرف البيت اللى خد منه العجلين بالليل، فالولد وقف كده وتحجع[1] لوره، كان الراجل ناظر الولد لما شافه جه قدام الباب وراجع تانى فعنده ولد من أولاده قال له:

- يا ولد.

قال له: إنده الجدع ده!

ندهوه، جابوه، دخل عليه، قال له:

- يا بنى جيت لحد عندى وارجعت تانى!

قال له: والله أنا أمى قالت لى: روح عمك صاحب أبوك، صديق أبوك ادعيه ييجى يحضر إيه.. فرحك، فجيت لحد عندك هنا وبعدين أنا عاودت تانى.

قال له: لا.. اقعد.

جابوا له.. كل، وزقاه[2] قهوة، وبعدما شرب القهوة، وكل حاجة قال:

- يا بنى حتكتب إمتى؟!!

قال له: بإذن الله بكرة.

قال: طايب خليك بايت.

قال له: لا... مصالح ونروح نقضيها أنا، وإنت تجينى بكرة.

قال له: نجيلك بكرة، حاضر.

فخد بعضه الود وروح.

- دعيته يا بنى؟!

قال: دعيته.

صبح دوكها إيه.. لبس هدومه زنين، وركب على ركوبة حلوة، خد بعضه وراح، أول ما دخل البلد قالوا:

- يوه!. كفّارة! كفّارة.

- إيه؟!!

- فلان من أيام ما مات ده ماشفناش وش غيره هاتلك اليوم.

نطت[3] الناس اللى قاعدة.

- ده جاى يحضر كتوبة.. الواد ولد صاحبه.. دعيه.

- أهلاً فلان فلان.

سلموا عليه ودخل على ليلة الكتوبة[4]، سد قد عشر رجّاله، وقال لأبو البنت:

- اللى يتاخر فيه الولد على أنا.

وجهِّز العروسة وفضل لحد الولد ما قعد، بعد ما كتب، ليلة الدخلة خد بعضه وراح يدعيه تانى إنى أنا حنخش[5] الليلة دى.

قال له: طيب.. إمتى؟!

قال له: ليلة كذا.

خد بعضه وراح حضر الدخلة، ودخل الولد على العروسة، وعمل الفرح وسد، وعمل واجباته ونقّط الولد ونقط البنت، وروّح على بيته. غيب كام؟ ست تيام وسبعة، وراح داخل على الواد والبت نايمة هى والواد، وشيل، شال البت من حضن الواد، وطار واخدها وماشى.

صليت على النبى.

قام الواد من النوم مالقاش البت.

- أمه.

قالت له: ها..

قال لها: وين مرتى أمال!

قالت له: يا ولدى مانايمه فى حضنك.

قال: أبدًا.

قال: تكون راحت بيت أبوها؟!

خد بعضه وراح لأهلها.

- البت ماجاتش عندكم؟!

قالوا: لا.. إيه اللى جابها عندنا البت فى الليل؟!

- أنا قمت فى النوم مالقيتهاش؟!

إيه.. طارت إشاعة فى البلد.

- إيه يا ولاد؟!

قالوا: والله مرت ولد فلان مالقيهاش فى حضنه.

قالوا: دى من العمايل اللى كان يعملها أبوه زمان.

- أبوه كان يإذى مخاليق الله.

- ربنا سخط ذريته، تأذّيها الناس.

- أهو شاف يعنى أبوه كان يسرق، وينهب فى مخاليق الله، صار ياما ولده فى الآخر خدوا مرته من حضنه.

- وإيه يعنى عمل إيه؟!!

- الانفلاح[٦] بتاع الشخص ينفع الدرية.

- وإيه يعنى؟

- أبوه كان شقى. وها من شقاوة أبوه حطت فى الوليد المسكين الغلبان.

- خدوا عروسته من حضنه وهو نايم.

صليت على كامل النور.

خدوا عروسته من حضنه وهو نايم، قالت له أمه:

- أقول لك يا بنى.

قالت له حكاية أبوه.

قال لها: والله يامّه أنا لما قلتى لى روح فى الأول.. أبوك كان يسرق سرقة يقعد عليها على طول السنة، ناكلوا فيها، فانا خدت البندقية بتاعتى وخدت السلاح بتاعى، وتانىٍ ماشى لما رحت دخلت بيت صاحب أبوى ده.. خدت عجلين، تنكت فيهم الفولة تزرع، طلعت نبيعهم فى السوق.. راح زبطنى عنبيع فيهم، راح إدانى.. اتفصلوا بواحد وتمانين جنيه، إدّى لى[٧] اتنين وتمانين جنيه، وخد العجول منى، بعدما خد العجول منى.. إنتى قلت لى روح ادعيه، لماجيت نكتب على العروسة، ندعيه لقيته هو صاحب أبوى، لقيته صاحب أبوى اللى قلتى لى عليه إنت.

قالت: طايب.. إتكل على الله وروح شوف مرتك عنده هو.. روح شوفها تلقاها عنده.

خد بعضه وراح على صاحب أبوه.. أول ما فنس[٨] من بعيد قال:

- تعالى.. تعالى يا بنى.

دخل..

- اعملى يا بت قهوة.

جابتها هى بإيدها، وصبِّت القهوة، قام قعد يلوج فيها، قال له:

- عتلوج[٩] على إيه؟!! هى مرتك إنت ولا مرتى أنا.. دى فلوسى أنا يا ولدى اللى مجوزك بيها.. ومرتى أنا.

قام الواد سكت.

قال: يا بت.

وقال له: والله والله لولا عضم التربة وأبوك اللى مات ونايم فى دار الحق، أنا لو واحد غيرك وعمل الخطية[١٠] اللى عملتها فى دى، ما نخلى له أجل على الدنيا. إنما إيه، العمل اللى عملته أنا مسامح فيه علشان خاطر أبوك اللى كان سادد لى، وكان راجل صاحب وحبيبى وكنت أنقول له على كلمة نمشى سوا، وسادد لى، فانا قدَّرت إنت ابنى وأنا جوزتك وياله على طول.

وبعدين قال له:

- خد مرتك وروَّح.

وراح مدِّى له مرته بعدها خدها منه، وعلِّم عليه، وقال له: يا له روح.

الهوامش:

الراوى: محمد حسين (٧٢ سنة)، لا يقرأ ولا يكتب، القاهرة، الصوامعة شرق، يسكن فى مصر القديمة.

(١) وتحجع: رجع

(٢) زقاه: سقاه

(٣) نطت: قالت

(٤) سد: قام بدور

(٥) حنخش: سوف ندخل - ليلة الزفاف

(٦) الانفلاح: ويقصد: العمل الطيب

(٧) إدالى: أعطانى

(٨) فنس: - نظر

(٩) يلوج: ينظر إليها بتحق

(١٠) الخطية: - الخطيئة

مربعات من فن النميم

جمع وتدوين:
جمال عدوى

مقدمة

يعتبر فن النميم من أنماط الشعر الشعبى المصرى الذى استلهمته الذائقة الشعبية عن بعض الفنون السودانية وذلك من خلال حل وترحال بعض قوافل التجارة ما بين أسوان والسودان، وهو شعر قليل الانتشار حيث إنه لا يتواجد إلا فى محافظتى أسوان والبحر الأحمر وذلك لما فيه من اتكاء شعراء هذا اللون على مفردات بيئية خاصة جدًا لا تتواجد أو تتوازى معها بيئات مقاربة لها فى المحافظات الأخرى ويقدم فن النميم من خلال مطارحة شعرية يطلق عليها فى المجتمع الشعبى عبارة (جسر النميم)، ويتبارى فيها عدد من الشعراء فى غرض شعرى واحد أوفى عدة أغراض شعرية، وتتعدد أغراض فن النميم وتتنوع ما بين الزهد والتصوف، التحية والسلام والتهنئة، الوصف والحب والهجر، الغزل، النزاعات الوجدانية، النصائح والعظات، الفخر والمدح، العتاب والشكوى. ومن أساسيات فن النميم أن تبدأ المطارحة الشعرية بالبسملة ثم مدح الرسول الكريم «صلى الله عليه وسلم» ثم تحية الحضور وتهنئة أصحاب المكان، ويعتبر جمهور المتلقين هو الحكم الفاصل على براعة وإبداع الشعراء فهم يتفاعلون بمشاعرهم مع كل مربع جيد يروق لهم.

ولقد قمنا بجمع نماذج مختلفة فى معظم الأغراض الشعرية الخاصة بهذا اللون.

بعض النماذج

«فى التحية والسلام»

يقول الشاعر:

(١)

سلام الله عليكم.. ياللى قاعدين جملة
عدد ما كتب الطلبة.. فى دفاتر الإملا
والقاعدة بيتها.. والشايلة الصفيحة بتملا
عدد نجوم السما.. وعدد الحصاد والرملة

(٢)

سلام لعونى عام.. لعموم زماله.
سلم باليمين.. ثم ارتجع بشماله
صلوا ع النبى.. الطاطوا النخيل له مالوا
فتح له الورد.. ونبع الحجر جاب ماء له

* * *

«فى الزهد والتصوف»

يقول الشاعر:

(١)

صلاة الله.. على طه الحبيب.. المرضىِ
ملء الكرسى.. واللوح والسما.. والأرضِ
وأضعافًا وأضعاف.. كل السنن والفرضى
تغشاك يا ابن عبد الله.. يا نضيف العرضى

(٢)

حديث عن الرسول.. يوم الحساب أجتاحُه
وصاحب الخيرات.. حتمًا يبان إنتاجُه
دنيا وآخره.. الخلق ليه يحتاجوا
الملكى والرُتب.. وال كان مركِّب تاجُه

* * *

«فى المدح والفخر»

يقول الشاعر:

(١)

أصل العربى فارس.. من طبيعة حالُه
يشد وثاق جميلهُ.. وفوقيه يحط رحالُه
يتفقد فـ الآثر.. زى حاجة رايحالهُ
ويستنشق هوا... الوادي الوسيع رايحاله

(٢)

صلوا ع النبى.. اللى لأمتُه يحاديها
ومن بين الأمم.. لما الله يناديهاِ
يقول.. أمتى. أمتى.. على الصراط يعديها
ويضرب على صدره.. ويقول أنا ليها

* * *

«فى الشكوى من الحياة»

يقول الشاعر:

(١)

ليه دوم الفقير.. فوق الدماغ سِكِّينُه
وفى سجون الحياة.. بدون قفول سكِّينُه
شوف جرحه البسيط.. مش لاقى ليه سكينُه
أول مازلت قدمه.. كل زول سحب سكينُه

(٢)

كم كدابة يا دنيا.. وغريبة إموركِ
كم بدلتى بالحنضل.. فـ الحلق أحلى تموركِ
كيف الغابة.. بـ التعلب.. خدعتى نموركِ
والأسد إللى.. كان ملكك.. أصابه ضموركِ

* * *

«فى الهجر والعتاب»

يقول الشاعر:

(١)

ناوى على السفر.. قالت أعمل إيه..من بعدكَ
قلبى راح يصير.. مشغول.. بغيابك وبعدكَ
قلت لها الوداع. . قالت يعدل سعدكَ
ومدت إيديها تسلم.. والدمع قال خُد وعدكَ

(٢)

الليل سقانى الحنضل.. وقايا.. وقايا
وعلى نهاية عمرى.. أيام قليلة بقايا
حرمنى وحرم روحى.. من ناس يريدو لقايا
وبشيك للغرام.. ياللى أنت السبب فـ شقايا

* * *

«فى وصف الغزل»

يقول الشاعر:

(١)

أنا مثلها ما رأيت.. فـ العالمين قطيبه
جميله مثقفه.. وأبرز صفاتها الطيبه
أصلة النسب.. والقد فيها.. رطيبه
يلضوع الطيب.. إذ هى.. أطيب بالطيبه

(٢)

ياللى نبادى لك.. وما بتردى وقاعدة رزينة
تشيلى وتحطى.. فى مقل العيون.. تازينة
خلقتى فى جمال.. يا زاينة من غير.. زينة
العين اللى ما شافت.. نظرة عنيكى.. حزينة

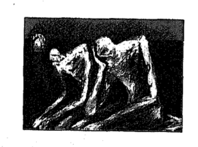
(٣)

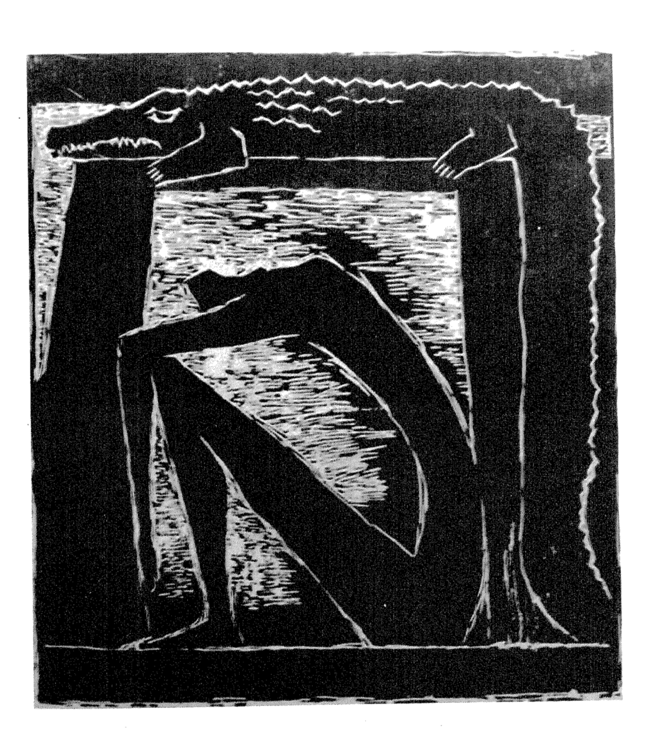
بخطرته وتقديله.. أعجاب العباد.. بخطرته وتقديله
شعره.... كريش النعام.... سابل عليه منديله
قعدت ع البساط.... مشاطته بالمشط تناديله
أخدت جُمعتين.. ما كملت تسريحهُ ولا تجديله

(٤)

ياللى لابس الجونلة.. وفيها خايل جسمك
حبالك القلب.. ومكسوف أقول.. مين اسمك
مصرى وشلخوك سودانى.. وجمال الله فى رسمك
لو عطشو الزهور.. يروى البساتين نسمك

* * *





حكاية طائر السعادة

(من المأثورات الصينية)

ترجمة: إنچى عادل صلاح الدين

يحكى أنه فى قديم الزمان فى شيتانغ (هضبة التبت) أنه مكان قفر وموحش، لاتوجد به أنهار أو حقول، ولا أشجار أو خضرة ولا دفء فيه أو سعادة . وكان سكان شيتانغ يشعرون بالجوع والبرد الدائمين طوال العام. لا يعرفون للسعادة شكلاً، ولكنهم كانوا يؤمنون بأن السعادة موجودة بمكان ما على وجه الأرض.

وكان شيوخ القرية يقولون: إن السعادة هى طائر جميل يسكن الشرق بعيداً فوق الجبل الجليدى، وأينما طار يجلب معه السعادة، ولكن هناك ثلاث عجائز من المَرَدَة يمسكون بهذا الطائر الجميل، وكانوا عندما يهزون لحاهم غضباً يمكنهم القضاء على أى إنسان، وفى كل عام يذهب أناس كثيرون للبحث عن طائر السعادة ولكنهم لا يعودون ولا يستطيعون الوصول لطائر السعادة.

وفى أحد الأعوام، أرسل أهل القرية شاباً «ذكياً» شجاعًا طيباً يدعى «وانغ چيا» للبحث عن طائر السعادة وقبل ذهابه قدّمت إليه فتيات القرية «خمر شعير الهضاب». كما ألقت الأمهات على رأسه شعير الهضاب وتمنوا له التوفيق والسلامة.

وبدأ «وانغ چيا» رحلته نحو الشرق البعيد مزوداً بدعاء الأهل وتمنياتهم وأملهم فى مجيء طائر السعادة ليزور قريتهم.

وفى أثناء سيره شاهد بعيداً الجبل الجليدى الكبير يتلألأ مثل الفضة البراقة، وفى هذا الحين ظهر له مارد عجوز : ذا لحية سوداء وقلد صوت الغراب ، وسأل المارد الشاب: من أنت أيها الشجاع وماذا أتى بك إلى هنا؟

أجاب الشاب: اسمى «وانغ چيا» ولقد أتيت للبحث عن طائر السعادة، فقال له المارد: إن كنت تريد العثور على طائر السعادة فعليك أولا ذبح «أم لود سانغ» وإلا فسوف أعاقبك بأن أجعلك تسير خمسمائة كيلو على شاطئ من الأحجار المتنافرة.

فرد «وانغ چيا» أحب أمى ولا يمكننى أن أذبح أمهات الآخرين فاعمل ما يحلو لك. غضب المارد غضبًا شديدًا وهز لحيته فتحول الطريق فى لمح البصر إلى حجارة صغيرة حادة كالسكين. مشى «وانغ چيا» بعض الكيلو مترات فتمزق حذاءه، وبعد عدة كيلو مترات أخرى جرح قدمه وأخذ ينزف، ولكنه لم يتراجع بالرغم من صعوبة ووعورة الطريق. وكان يفكر بأنه لا يمكن أن يخذل أهل قريته الذين يتلهفون لعودته ومعه طائر السعادة. ولما لم يعد قادرًا على السير على قدميه فكر أن يتسلق الجبل فتمزقت ملابسه وجرحت يداه ولكنه تخطى أخيرًا الشاطئ الحجرى - وظن أنه نجا ولكن المارد الثانى ظهر له بلحيته الصفراء وقد قلد صوت هبوب الرياح وسأل المارد الشاب: أتريد أن ترى طائر السعادة؟! إن كان كذلك فعليك أولاً أن تدس السم للعجوز «سيلانغ» وإن لم تفعل فسوف أميتك جوعًا - فقال الشاب: أنا لا أجرؤ على فعل هذا، فأنا أحب جدى ولا يمكننى أن أوذى الآخرين - فهز المارد ذا اللحية الصفراء لحيته غضبًا لتهب ريح عاتية أطاحت بجعبته التى تحمل زاده وتحول الطريق أمامه إلى صحراء لا زرع فيها ولا ماء. فتقدم الشاب بشجاعته المعهودة ليعبر الصحراء وسار فى الصحراء القاحلة أيامًا وأيامًا حتى أحس بدوار من شدة الجوع ، وسار أيامًا أخرى متألمًا وكأن سكينًا مزق أمعاءه وبعد عبوره المسافة التى فرضها عليه المارد كان قد أصبح هيكلاً من العظم.

ولم يمهله القدر ليظهر المارد الثالث ذا اللحية البيضاء مقلدًا صوت الرعد قائلاً له: إذا أردت أن ترى طائر السعادة فعليك أولاً أن تأتينى بجوهرة عين الفتاة «تاى ما» وتهديه إلىَّ ، أما إذا نطقت بكلمة «لا» فسوف أفقأ جوهرة عينيك، قال «وانغ چيا» عيون الفتاة الجميلة! كيف يمكننى أن أهديك إياها. فأنا لا أجرؤ على فعل كهذا.

فغضب المارد وهز لحيته فانفقأت جوهرتا عينيه فى لمح البصر وأصبح الشاب ضريرًا، فأخذ يتلمس طريقه بخطى متعثرة ليعبر ما تبقى من الطريق، وعندما وصل إلى قمة الجبل الجليدى كانت قد خارت قواه..

وفجأة سمع «وانغ چيا» صوتًا حنونًا دافئًا رقيقًا يقول: أنا طائر السعادة يا أيها الشاب الجميل هل أتيت للبحث عنى فتهللت أساريره قائلا: نعم لقد أتيت للبحث عنك، فنحن هناك فى شيتانغ نطوق لرؤيتك فطرْ إلينا، فلبّى الطائر نداءه ومر برفق على عينَى «وانغ چيا» ليرتد إليه بصره وأصبحت عيناه أكثر بريقًا مما كانت عليه. وقدم طائر السعادة للشاب بعض الفطائر ليأكلها فاندملت جراحه وأصبحت عضلاته أكثر قوة وصلابة وأخذ طائر السعادة «وانغ چيا» على جناحيه متجهًا نحو قريته فى «شيتانغ» وسأل الطائر الشاب ماذا تطلب؟! فقال له الشاب: نريد دفئًا وسعادة، مزيدًا من الغاب وأعشابًا نضرة، نريد حقولاً وأنهارًا.

ووقف الطائر فوق قمة أحد جبال شيتانغ ونادى نداءه الأول بصوته العذب الرخيم فاخترقت أشعة الشمس الضباب وعم الدفء القرية . ثم نادى طائر السعادة النداء الثانى فاكتسى سطح الجبل وسفحه بالغابات وتفتحت الزهور وغردت مئات الطيور.

وبندائه الثالث تفجرت الأنهار تحت سفح الجبل لتنبت حقولاً زمردية اللون.

ومنذ زيارة طائر السعادة لشيتانغ تحولت من مكان قفر موحش فقير إلى أرض السعادة..

القرد الأبيض

(حكاية صينية)

تأليف: **برنار كلاڤيل**
ترجمة: **خليل كلفت**

هذه قصة حدثت فى عام ٥٤٥، فى ظل سلالة ليانج، أثناء الحملة التى شهدت قيام جيش كبير، موضوع تحت قيادة الچنرال الشهير لين كنج، بشن الحرب فى جنوب البلاد.

وكان لين كنج قد عهد بقيادة طليعة حملته العسكرية إلى ملازم أول شاب اسمه إيويانج هو. ولأن الحملة كانت تنذر بالاستمرار سنوات كثيرة فقد اصطحب ضباط كثيرون زوجاتهم معهم. وكان إيويانج قد فعل الشىء نفسه لأنه لم يتزوج إلا منذ أشهر عدة، ولم يكن ليقبل، لقاء أىّ شىء على الإطلاق، أن يترك نولى، زوجته الشابة التى كانت هى اللطف ذاته، والأناقة ذاتها، والجمال ذاته.

ولكن ذات ليلة عسكر فيها الطابور الصغير فى أعماق الغابة، بينما كان الملازم الأول يقوم بدورية تفتيش، اختفت نولى. وفى الحال وضع إيويانج الطابور فى حالة الاستنفار، وبدأت أعمال البحث. وقد استمرت قرابة شهر قمرى دون أىّ نجاح.

ستفكرون فى أنه تصور غريب، من جانب رجل عسكرى، لمهنته أن يتخلى عن الحرب لكى يبحث عن زوجته، ولكن لأن قيام مبعوث بحمل رسالة إلى المركز العام للقيادة كان يستغرق شهورًا عدة، فإنه لم تكن هناك أهمية لأسابيع عدة قبل انطلاق العمليات الحربية. ثم إن زوجة الچنرال الذى يقود الجيش المعادى - وهذا ما لم يكن عرفه إيويانج بعد - كانت قد اختفت، بحيث إن الجيشين كان لديهما، إلى حد ما، شىء آخر يقومان به غير الحرب.

كان إيويانج ورجاله قد بدأوا يصابون باليأس، عندما وصلوا ذات صباح أمام جبل ذى منحدرات مشوشة توجد فيها أشجار مغطاة بنباتات متسلقة تنمو بين كتل ضخمة من الصخور. وفى سفح هذا الجبل، كان يجرى نهر عريض وعميق. ولم تكد فصيلة الهندسة تنتهى من صنع طوف من الخيزران للعبور عليه، حتى جاء أحد جنود الدورية وقال للملازم الأول:

«الأعداء هناك، على بعد مائتى خطوة، وقد انتهوا أيضًا منذ قليل من صنع طوف.

- سأذهب الآن للقائهم، قال الملازم الأول. هذه ليست اللحظة التى نتقاتل فيها».

ذهب إلى هناك، بالفعل، واستقبله الملازم الأول تشو وانج الذى أصغى إليه ثم قال له:

«أنا أبحث بالتحديد عن زوجة چنرالى. هذا مضحك، ألا تعتقد هذا؟».

- بالطبع. لكننى قلق قليلاً؛ لأن زوجتى ذاتها هى التى أبحث عنها.

- هذا صحيح. لقد نسيت. اعذرنى. لكن هل تريد أن نبحث معًا؟

- كنت على وشك أن أقترح عليك هذا. فلنترك هنا رجالنا الذين سيلعبون الماچونج فى انتظارنا، ونعبر نحن هذا النهر».

ركبا السفينة الشراعية الخيزرانية، وما كادا يغوصان عشرين خطوة تحت أوراق شجر الجبل حتى التقيا وجهًا لوجه مع ثلاث نساء شابات جئن لأخذ الماء. وكانت النساء الثلاث على قدر كبير من النحافة وكان الفزع مرسومًا على نظراتهن. وعندما علمن مَنْ هما الرجلان وعمّ يبحثان، شرحن لهما أن نولى وزوجة الچنرال كانتا، مثلهن، أسيرتى القرد الأبيض الكبير، ملك الجبل. وكُنَّ لا يخرجن إلا ثلاثًا ثلاثًا من أجل سخرة الماء وسخرة الحطب، ولكن كان عليهن فى بقية الوقت أن يبقين حبيسات فى مغارة. وعلى أىّ حال، فلأن النهر كان يدور حول الجبل لم تكن لديهن أىّ فرصة للهرب لأن المياه كانت مليئة بالثعابين السامة.

فكر الملازمان لحظة بإمعان، ثم قالا للنساء:

«انتظرن هنا. ما دمنا نعرف أن القرد الأبيض شره، فإننا سنقبض عليه من طريق الشراهة».

عبرا النهر من جديد، وأحضرا أربعة كلاب سمينة جدًا وبرميلا من كحول الأرز. وعندما لحقا بالأسيرات أعطياهن الكلاب وملآ بالكحول دلوًا من الدلاء التى يحملنها.

«ولتفسير تأخركن قُلْنَ أنكن رأيتن هذه الكلاب وأن القبض عليها استغرق وقتًا طويلاً. وسيأمركن بطبخها. وسوف تضعن كثيرًا من الملح والفلفل فى الطبيخ. وفى عصير الفواكه الذى يشربه عادة، سوف تقمن بصب هذا الكحول. وعندما يسكر القرد الأبيض ويفقد وعيه، ستأتى واحدة منكن إلى هنا، وسوف نتصرف».

وبطبيعة الحال، عندما عادت الأسيرات إلى المغارة، كان القرد الأبيض هائجًا من الغضب لتأخرهن. ومع هذا، فإنه لم يكن لديهن أىّ تفسير يعطينه لذلك. وبمجرد أن رأى الكلاب أخذ يرقص من الفرح وأخذ يغنى أغنية آكلى الكلاب:

آه! يا كلبى الجميل

السمين المكتنز بالشحم

إننى سوف آكلك تمامًا

سوف آكلك حتى مقودك، إلخ.

أسرعت النساء إلى ذبح الحيوانات المسكينة، وقمن بحشوها بالأعشاب العطرية دون أن ينسين، بطبيعة الحال، الملح والفلفل. وأوقدن نارًا كبيرة عند مدخل المغارة وحملت الريح التى كانت تسوط الدخان رائحة الكلب المشوىّ إلى الضفة الأخرى للنهر، حيث قال الملازمان الأولان لبعضهما أن أمورهما تسير على ما يرام. وبالفعل فإنهما لم يكادا يجدان الوقت ليلعبا أدوارًا عدة من لعبة الماچونج حتى نادتهما إحدى النساء. ركبا الطوف مصطحبين عشرة من الرجال المسلحين جيدًا (خمسة من كل جيش) وكانوا يحملون حبالاً متينة من القنب.

ولن أصف لكم ابتهاج النساء ولا ابتهاج إيويانج عندما عثر على نولى، ولن أصف من جهة أخرى سرور الملازم الأول تشو وانج الذى كان يعلم جيدًا أن الچنرال سوف يكافئه بترشيحه لرتبة النقيب. تم تقييد القرد الأبيض تقييدًا متينًا، وعندما أفاق، لم يكن بمقدوره إلا أن يدير عينيه غاضبًا عندما اكتشف أنه كان قد غادر جبله. وحوله من كل ناحية، كان الجنود والنساء المحرَّرات يرقصون ويغنون على ضوء المشاعل.

وفى اليوم التالى، عندما جاء وقت الرحيل، أراد كل واحد من الملازمين الأولين أن يصطحب هذا الحيوان الفريد بارتفاعه الذى يبلغ ثمانية أقدام وبفروه الأبيض. وحدث خلاف أدى إلى مواجهة بين الضابطين، ثم الجيشين اللذين اشتبكا بالأيدى قبل أن يشتبكا بالسلاح. وكانت ضجة قتالهما عالية إلى حد أن أغلب رجال الجيشين أتوا فى الحال فكانت هناك، فى الغابة، معركة مروِّعة. القتلى والجرحى بالآلاف، والزحف، والتقهقر، والتلاحم، والهجمات، وأخيرًا كل ما كان ينبغى لاندلاع حرب حقيقية يذكرها التاريخ.

وعلى كل حال، فإن الجيشين كان قد تم إعدادهما للاقتتال، حسنًا، ولكنْ من أجل قرد!

وخصوصًا فإنه لا أحد منهما استطاع أن يصطحبه. لأن هذا القرد، الماكر كما ينبغى لقرد، استغلّ المعركة فى التخلص من قيوده والاختفاء فى أعماق الغابة الكثيفة.

ولأن الجنود كانوا قد تركوا الطوف قرب الشاطئ؛ فإنه لم يجد صعوبة فى أخذه للعودة إلى جبله.

ومنذ ذلك الزمن، يقول الناس فى الصين: الاقتتال من أجل ملك القرود، كما يقول الناس فى فرنسا: الاقتتال من أجل ملك پروسيا.

فى الصين، تشغل القرود مكانة خاصة. أحد هذه القرود، سون هو-زى، الذى نشأ من بيضة، انتهى بعد مغامرات خارقة بالفوز بالخلود. غير أن القرد الذى خطف نولى، زوجة الملازم الأول إيويانج، يستدعى فى نظرنا بالأحرى الشياطين التى كانت تقيم فى الجبال قديمًا.

وفى السويد، وفى أرمينيا، وفى اليونان، وبالطبع فى بلادنا، تكثر الأساطير المتعلقة بشرور هذه الوحوش. وكانت شياطين منها، مثل القرد الأبيض، متخصصة فى خطف الشابات، وكانت شياطين أخرى تجعلهن يهبن أنفسهن.

وفى جزيرة سيرا، فى اليونان، كان ثعبان باثنى عشر رأسًا يطالب كل أسبوع بضحية بشرية تحت طائلة منع الوصول إلى ينبوع الماء الوحيد فى المدينة. وفى النوبة، واجه بطل، اسمه همَّدْ، تمساحًا كان يَقطع مجرى النهر. وكان يُوهب كل يوم فتاة حتى يمكن أن يتدفق الماء. وفى فرنسا، قتل حطاب حيوانًا بسبعة رءوس. وكمكافأة له تزوج البطل من ابنة الملك.

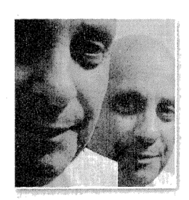
وفى بوربونيه، بالقرب من قرية لاشو، اختار تنين برأس أسد، ذو قرون، وله جناحان ضخمان، مسكنه على قمة جبل، ريه دو سول. ويروى إميل جيّومان هذه القصة فى كتابه (Au vieux temps (Éditions des Cahiers bourbonnais [فى الزمن القديم].

فى كل عام، فى الأحد السابق لعيد الميلاد [الكريسماس]، كان الوحش يظهر ويلتهم فتاة مسكينة. وكان يعود إلى كهفه، تاركًا السكان الآخرين فى البلدة فى سلام لمدة عام. وكان يتم اختيار الضحايا بالقرعة. أما الفتاة المختارة بهذه الطريقة، فكان يتم تقييدها فى أعلى قمة الجبل، وكانت تنتظر الموت. وأثناء هذا الوقت كان الناس، فى القرية، يصلُّون. وذات يوم حدد الحظ فتاة عمرها ستة عشر عامًا، اسمها مادلين، وكانت خطيبة فتى شجاع، اسمه فرانتس. وفى التاريخ المحدد للتضحية، استعدت مادلين، بملابسها البيضاء، لتسلق منحدرات الجبل، عندما وصل فرانتس مصحوبًا بكلبى حراسة ضخمين (دُوج).

اقترح الفتى الباسل أن ينطلق إلى الأمام ويصارع التنين. وصفه سكان البلدة بأنه مجنون، وحاولوا الإمساك به، خوفًا من انتقام التنين. ومع هذا تقدم الفلاح بحزم نحو ريه دو سول.

كانت المعركة، فيما يبدو، طويلة جدًا، غير أن فرانتس خرج منها منتصرًا. وعندما عاد برأس الأسد المغرور فى حدّ سيفه، هتفت له القرية كلها. ويمكنكم أن تتخيلوا بسهولة الاحتفال الذى أقيم بمناسبة زواج فرانتس من مادلين. وتحررت المنطقة أخيرًا، ومنذ ذلك الحين عاشت الفتيات فى أمان.



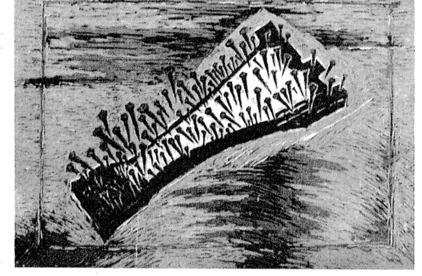








تكوين (جواش)



استرخاء ــ (حفر خشب)



نغم شرقي (بلاستيك)



تحضير (جواش)

تركيب (رسم حبر شيني)



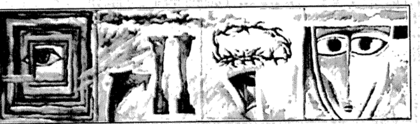
الظل والحقيقة (أكليريك



ترنيمة حزينة (أكليريك)

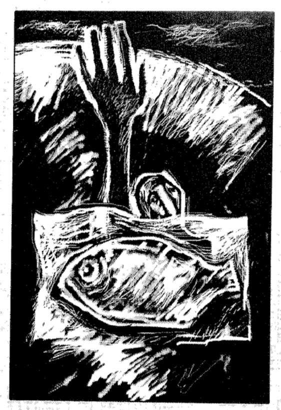


تكوين(أكليريك



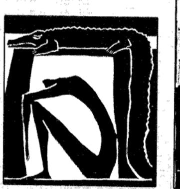
تكوين(أكليريك)

تأملات حزينة (كومبيو جرافيك)



الإنسان والسمكة (كومبيو جرافيك)

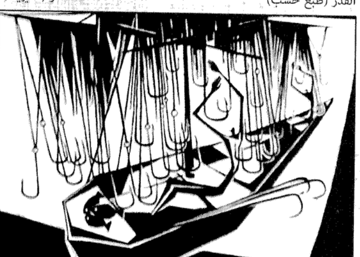
القدر (طبع خشب)



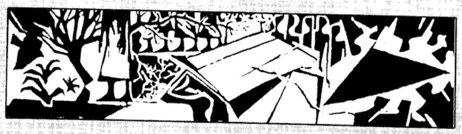
القدر (أكليريك)



السنانير(بلاستيك)



الصيد (بلاستيك)



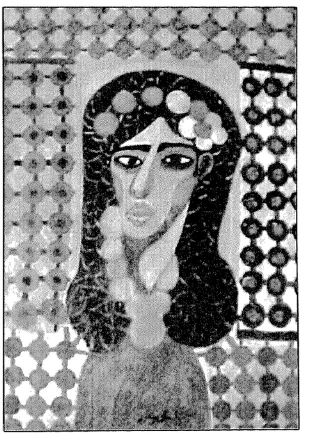
تكوين (أكليريك)

الـرؤية الجمـالية في رسوم الفطريين

من وحى القلعة



لعبة شعبية

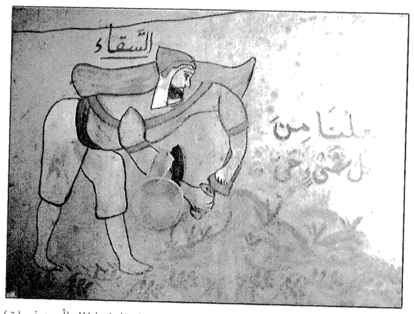


فتاة شعبية

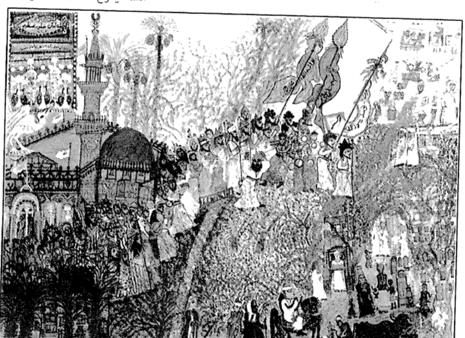


بائع العجوة

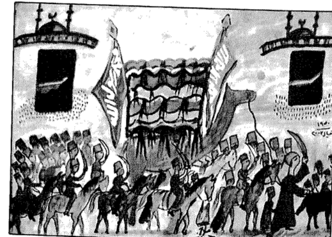
الشيخ يعزف على العود (محمد على)



السقا يفرغ الماء (أحمد فرحات)



المولد النبوى (رمضان سويلم)

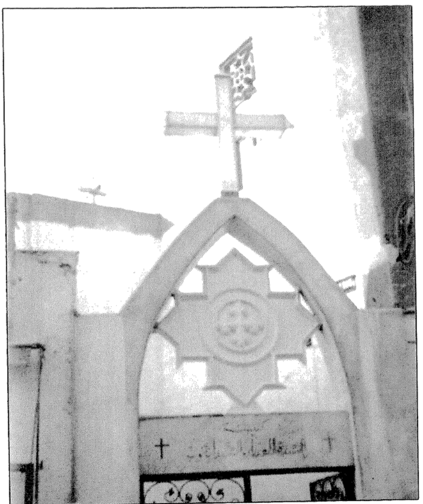


المحمل (رمضان سويلم)



رقصة الغجر (محمد هارون)

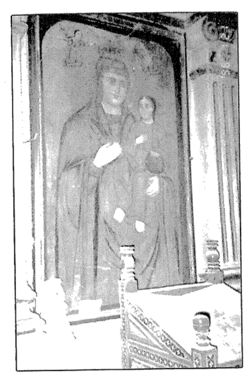
الاحتفال بالسيدة العذراء فى مصر



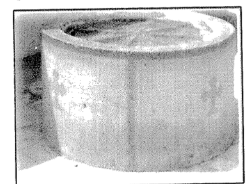
كنيسة السيدة العذراء والشهيد أبانوب



حامل الأيقونات القديمة



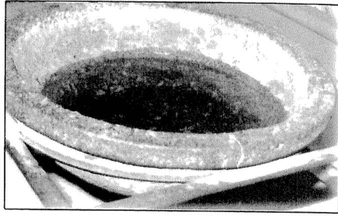
السيدة العذراء تحمل المسيح



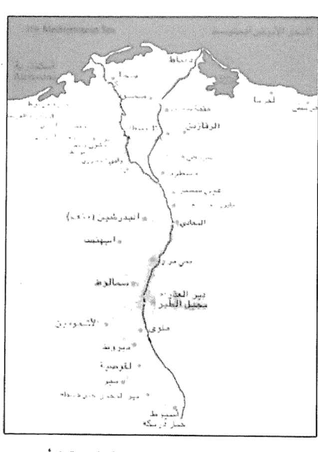
بئر الماء المقدس



إحدى أيقونات الشهيد أبانوب النهيسى



الماجور المقدس

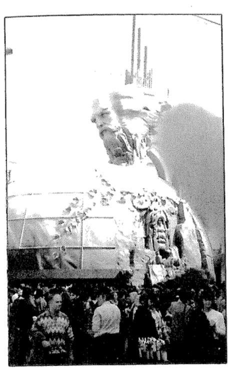


رحلة العائلة المقدسة فى أرض مصر

بعض الهدايا التى تباع فى الاحتفال بمولد السيدة العذراء

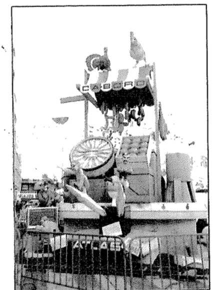


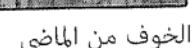
ملكات احتفالات النار والليل



مخاوف تجاه العالم

فنــون النــار والكــرنفــال والكــوميديا فى احتفالات المساء





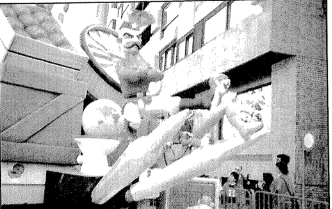
الخوف من الماضى



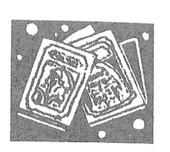
نهاية الاحتفال



رؤية غربية للشرق



الخط ... صواريخ وفسيخ






من ذاكرة الفولكلور
(٥)
لويس عوض
(١٩١٥ ـ ١٩٩٠)

إعداد: **نبيل فرج**

يشكل الأدب الشعبى والفولكلور ركنًا أساسيًا فى المشروع الثقافى للدكتور لويس عوض (١٩١٥ ـ ١٩٩٠).

وللإحاطة بهذا الركن الذى بدأه لويس عوض فى الأربعينيات من القرن الماضى، لابد من مراجعة كتبه الخمسين المؤلفة والمترجمة، والمقدمات التى كتبها لعدد من الكتّاب والمترجمين، لأنها تتضمن بصورة أو بأخرى ما يفصح عن احتفاله بالفنون والآداب الشعبية فى مختلف الثقافات والحضارات، ولا يكاد يخلو منها كتاب.

ودعوة لويس عوض للاحتفال بالآداب الشعبية والفولكلور تنبع من المرحلة التى نشأ وعاش فيها؛ أى إنها سليلة زمنها، إذ لم يكن الجيل السابق يولى هذه الآداب والفنون الاهتمام الذى قدمه لويس عوض ومعاصروه، قبل ثورة ١٩٥٢ وبعدها.

ويذكر لويس عوض بكل تقدير، فى مقدمة هؤلاء المعاصرين، عبدالحميد يونس الذى دعا قبل لويس عوض إلى تذوق أدب الشعب، وإلى إنشاء أدب شعبى موضوعه الشعب، ولغته لغة الشعب. ويجب أن نذكر أيضًا من رواد هذه المرحلة الذين احتفلوا بهذا الأدب، وحاولوا مثل لويس عوض وعبدالحميد يونس أن يدخلوا فى نسيج الحياة الثقافية، عددًا كبيرًا من الأسماء، فى مقدمتهم بكل تأكيد أحمد رشدى صالح.

ومع إيمان لويس عوض بالأصالة القومية والثقافة الشعبية، فقد كان يرى ضرورة غربلة هذا التراث القومى والشعبى وتنقيته مما يمكن أن يعيدنا إلى الماضى الغابر، أو يعوق التقائنا بالإنسانية التى يتعين أن نشترك معها فى التراث الإنسانى العام، بلا تناقض بيننا وبينهم .

وعدم التناقض بين الأدب القومى والأدب الإنسانى لايقتصر فى كتابات لويس عوض، على أدب الفصحى، بل إنه قد يتحقق فى أدب العامية بأكثر مما يتحقق فى أدب الفصحى.

ويذكر لويس عوض فى مقدمة كتاب «مغامرات حمامة تطير كالسهم» للكاتب اليونانى إيفا نجيليوس أفيروف، الذى ترجمه نعيم عطية إلى العربية وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٨٠، بأن الصراع بين الفصحى والعامية فى اليونان الحديثة اشتد فى أوائل القرن العشرين وانتهى بغلبة العامية إلى الحد الذى لم يعد فيه أحد من الكتاب أو الشعراء له وزنه فى اليونان إلا ويكتب بالعامية، وهى اللغة الشعبية التى تعرف باسم «الهللينية» وتستخدمها الدولة كلغة رسمية منذ سقوط الحكم العسكرى فى اليونان فى ١٩٧٤. وبهذه اللغة أخذ هذا الأدب مكانته بين الآداب العالمية.

وهناك فرق كبير فى رأى لويس عوض بين الأدب الشعبى المجهول المؤلف الذى يتمثل فى السير والملاحم والمواويل، وبين الأدب والشعر الذى يكتبه الكتّاب والشعراء فى هذه الثقافات المختلفة باللغات العامية، معبرين بها عن أفكار ومضامين اللغات الأصلية أو الرسمية.

ولم يكن لويس عوض يجد فى استقبال الوافد خطرًا من أى نوع، لأن الثقافة القومية الأصيلة، وتشمل أدب الفصحى والعامية، قادرة دائمًا على امتصاص هذا الوافد، وإذابته فى كيانها.

ولويس عوض من الذين نادوا بالكتابة بالعامية، وقدم تجارب بها، أملاً فى أن يكون لنا منها لغة أدبية ونصوص رفيعة، لا تقل دقة وجمالاً عن اللغة الفصحى، ثقة منه بأن العامية تملك من المقومات والإمكانيات ما تستطيع أن تعبر به عن كل ما تعبر عنه الفصحى سواء بسواء.

ويضرب لويس عوض المثل بالآداب الأجنبية التى خرجت من عاميات اللغة اللاتينية القديمة كالفرنسية والإيطالية والإسبانية، وغدت لغات عالمية، كتبت بها أعظم الآثار وعلى هذا الغرار كان لويس عوض يرى أن العامية المصرية لا تقل عن هذه اللغات الأوروبية الحديثة، بل هى مثلها، يمكن أن يكتب بها أعظم الآثار .

وقد حاول بنفسه أن يطبق دعوته ويقدم تجارب فنية، فكتب بالعامية كتابًا جميلاً يعده النقاد من أفضل كتبه، عنوانه «مذكرات طالب بعثة» وضعه سنة ١٩٤٢، وصدر عن مؤسسة روز اليوسف فى سلسلة الكتاب الذهبى فى نوفمبر ١٩٦٥، ووزع فى طرحه الأول مع باعة الصحف نحو عشرين ألف نسخة، وهو رقم قياسى فى التوزيع، لم يصل إليه كتاب أدبى فى عصرنا الحديث بلا استثناء.

وكان لويس عوض عندما ألف هذا الكتاب بالعامية قد أقسم ألا يخط حرفًا واحدًا إلا بها، غير أنه لم يستطع أن يفى بهذا القسم فلعل المستقبل يحمل لنا كاتبًا من الطراز نفسه يحقق وعد لويس عوض الذى حنث به، دون تضحية بالفصحى وبتراثها العريق فى الشعر والنثر.

كما أن للويس عوض تجربة أخرى فى العامية نطالعها فى بعض قصائد ديوانه «بلوتولاند» الذى صدر فى ١٩٤٧ فى طبعة خاصة من ألف نسخة على نفقة المؤلف، ثم أعيد طبعه فى الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٨٨، متضمنًا صفحات جديدة كتبها لويس عوض فى نهاية الكتاب عن هذه التجربة الشعرية فى أبعادها التاريخية التى كان قد مضى عليها آنذاك نصف قرن.

وليست هناك ضرورة بالطبع إلى القول بأن دعوة لويس عوض للكتابة بالعامية لا ترجع إلى ضعف لغته الفصحى، ذلك أنه صاحب أسلوب رفيع فى العربية. عرف طبيعة هذه اللغة كما عرف طبيعة غيرها من اللغات التى أتقنها. ومن المسلم به أن أسلوب من يجيد أكثر من لغة يكون أفضل وأكثر إحكامًا فى بيانه ممن لا يجيد غير لغته القومية وحدها.

وبفضل هذا التعدد فى معرفة اللغات عرف لويس عوض كيف يُجوِّد أسلوبه ويطوعه لحمل أسمى المشاعر وأعمق الأفكار، وإن لم يسلم هذا الأسلوب من بعض الأخطاء النحوية التى أشار إليها طه حسين فى حديثه عن قصة «شبح كانترفيل» للكاتب الإنجليزى أوسكار وايلد التى ترجمها لويس عوض ووردت فيها «أغلاط مؤلمة فى النحو العربى ما كان ينبغى أن تفوت المترجم» (مجلة الكاتب المصرى، مارس ١٩٤٦).

وعلى الرغم من أن لويس عوض هوجم كثيرًا فى حياته من اليمين واليسار، فإن دعوته للعامية لم تستوقف نقاده إلا بنسبة ضئيلة، لا لأنه عدَّل فيها أو نقحها - على حد تعبيره - وإنما لأنه كان حريصًا على نفى التعارض بينها وبين الفصحى، فتكون العامية لغة أدبية جنبًا إلى جنب الفصحى، و ليست بديلاً عنها.

والدعوة للعامية أو لكتابة بالعامية لا تبدأ بلويس عوض وقد يكون من الأصوب أن نقول إنها انتهت به، لأننا لا نجد أحدًا بعده وبعد جيله دعا إليها بهذه القوة، رغم تعدد التجارب بالعامية، بسبب اتجاه الحركة الثقافية بعد ثورة ١٩٥٢ اتجاهًا عربيًا قوميًا.

أما قبل هذا التاريخ، فقد عرفت الثقافة المصرية والحركة الوطنية منذ أواخر القرن التاسع عشر أسماء كثيرة كتبت وترجمت بالعامية، ابتداء من عبدالله النديم ومحمد عثمان جلال، ووجدت من تقدير المثقفين والعامة ما يفوق تقديرهم لأدب الفصحى وأدباء الفصحى، لأنهم بلغوا بهذه اللغة العامية من النفوس ما لم يبلغه نظرائهم فى الفصحى، مهما علا شأنهم فى التقليد والتجديد.

وإذا سلمنا بأن لغة التعبير هى اللغة التى يتكلمها الناس، وهى ليست على مستوى واحد فى التعبير، فإن الكتابة بالعامية الأدبية مع الكتابة بالفصحى وليس خصمًا منها يعد إضافة للموروث الثقافى فى الفصحى والعامية، لا ينبغى أن نهون من شأنه، خاصة وأن فى العامية من المعانى والمضامين الإنسانية المرهفة ما لا يمكن أداؤه أو الإعراب عنه إلا بها.

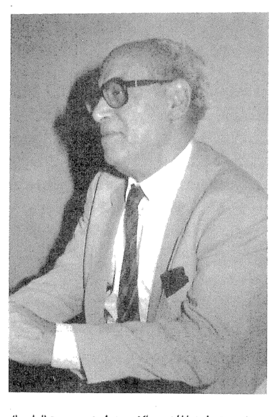
وإلى جانب الدعوة للعامية والكتابة بها، فإن للويس عوض جهوده أو محاولاته فى جمع الأدب الشعبى ودراسته، قام بها فى غضون الحرب العالمية الثانية فى المنيا. ولكن الحصيلة التى خرج بها لم تكن كما توقع، فانصرف عنها.

ويعرض لويس عوض فى مقدمة كتابه «دراسات أدبية» (دار المستقبل العربى، ١٩٨٩) تجربة أخرى فى جمع هذا الأدب ترجع إلى سنة ١٩٧٣، سجل فيها، فى منطقة سنهور القبلية بالفيوم، مجموعة نصوص من محفوظات المنشدين، ودوّن فيها موال «ناعسة وأيوب»، وعلّق عليه.

ويتصل بهذه الجهود: المسرحيات الفولكلورية التى وجدت فى الفيوم، وكلف لويس عوض، حين كان مسئولاً عن القسم الثقافى فى جريدة «الأهرام» فى الستينيات الكاتبين أحمد بهجت وشوقى عبدالحكيم بجمعها، وقدمها بقلمه على صفحات «الأهرام» على أنها فن القاهرة المبكر الذى هاجر منها إلى الأقاليم لكى يفسح الطريق لفن جديد يعتبر أكثر رقيًا من هذه المسرحيات الفولكلورية، ظهر فى العاصمة استجابة لمتغيرات الزمن، كان ألمع نجومه جورج أبيض ونجيب الريحانى ويوسف وهبى. وموقف لويس عوض من التراث الشعبى والفولكلور لا ينفصل عن أيديولوجيته ككاتب اشتراكى ديمقراطى يؤمن بوحدة التراث الإنسانى، وبأن الشعب هو مصدر كل الفنون، وأن عصر الأبراج العاجية مضى وانقضى.

والتراث عند لويس عوض ليس هو التراث القومى وحده الذى يتألف من الفصحى والعامية، وإنما يشمل التراث القومى والعالمى وهذا التراث ضرورة لا غنى عنها، كما أن تحديده ضرورة لا غنى عنها.

واستيعاب هذا التراث الإنسانى يعنى المعرفة الجيدة به وبجذوره وبمكوناته. وهذه المعرفة شرط المعاصرة الحقيقية وهى معرفة لا تفرض قبول التراث على إطلاقه أو على علاته؛ لأنه الحياة المتطورة تقتضى - حسب مفهوم لويس



عوض - تجاوز الماضى الذى يتعارض مع متطلبات العصر، ويتعارض مع معايير العلم والعقل.

وما لم يكن الإبداع القومى على مستوى الإبداع العالمى، ومتفقان مع آخر صيحات الفن، فإنه يرفضه، ولا ينظر إليه إلا كآثار، والآثار مكانها المتاحف.

وعند لويس عوض أن من أراد أن يتعرف على تاريخ الإنسان أو تاريخ البشرية، وعلى معتقداتها المتوارثة ومعارفها وأفراحها ومواجعها، لابد له من الاهتمام بالآداب والفنون الشعبية بصفتها المعبر الدقيق عن خصوصيتها وتواصلها مع الآخر .

إن من يريد أن يعرف الشخصية الوطنية أو يطلع على صراع الأمة العربية ضد الغزو الأجنبى لدولة الروم، لن يجده بالوضوح الذى تسفر عنه السيرة الشعبية، سيرة «ذات الهمة».

وبالقياس نفسه من يريد أن يتعرف على تاريخ أو حضارة اليونان، فإن الإلياذة والأوديسا لهوميروس يمكن أن تمداه بهذا التاريخ.

وليس اهتمام لويس عوض بمشكلة النص والتراكم الثقافى الذى يحقق تكوين هذه الآثار الخالدة، ويفرق الأصيل منها من المنحول، غير بعد من أبعاد احتفاله بهذه

الكنوز الشعبية الشفاهية أو المخطوطة، قبل التدوين والمطبعة، بل بعد التدوين والمطبعة.

وللويس عوض أربعة مقالات نشرها في العدد الأسبوعي لجريدة «الأهرام» ما بين ١٤ نوفمبر ١٩٦٩ إلى ١٩ ديسمبر ١٩٦٩ تحمل عناوين: الأراجوز في اليونسكو - الفولكلور والرجعية - الفولكلور والاستعمار - ملاحظات الناى والقانون. نقتطف من المقال الأول هذا الجزء الذي يتحدث فيه عن تراثنا الشعبي في الآداب والفنون، وما يمكن أن يقدمه لنا إن فتحنا منجمه المغلق.

المنجم المغلق

بقلم: لويس عوض

جريدة «الأهرام» ١٤ نوفمبر ١٩٦٩

أنا بالطبع من أنصار هذا الرأى القائل بأن الفولكلور في جوهره هو فن الشعب وفكره ولغته إنتاجًا واستهلاكًا. ولقد نجد بين الطبقات الممتازة في المجتمع بعض رواسب الفنون والآداب والمعتقدات الفولكلورية بحكم نقص تصفية الوجدان العام في مصفاة الحضارة الثقافية العقلانية. ولقد نجد عكس ذلك بين الطبقات الشعبية بعض رواسب الفنون والآداب والمعتقدات الحضرية في الطبقات الشعبية بحكم سطوة الطبقات الممتازة وقدرتها على التأثير في الجماهير ولكن هذا أو ذاك هو الاستثناء لا القاعدة.

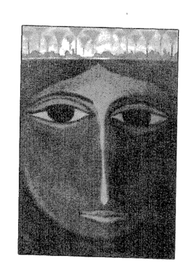
وأول سؤال ينبغى طرحه لفهم موضوع الفولكلور فهمًا علميًا هو في رأيي هذا السؤال: أليس جائزًا أن اهتمام المثقفين حسنى النية بما نسميه الفنون والآداب الفولكلورية قد داخلته بعض الرومانتيكية بسبب الاتجاه السياسى المطرد نحو «تأليه الشعوب»؟ فبعد أن كان الفن الشعبى والأدب الشعبى يعد حتى القرن التاسع عشر مجرد «خامة» غنية يستمد منها الفنانون والأدباء موضوعات وأشكالاً أو يستوحون مغزاها أو يستلهون مناخها أو يحددونها بفنهم وفكرهم شكلاً وموضوعًا تحديدًا كاملاً، غدت هذه الفنون والآداب الشعبية منذ بزوغ عصر الجماهير غاية تطلب لذاتها ويسبغ المثقفون عليها صفات قد تكون فيها وقد لا تكون، ويرون فيها أصالة وصحة وأبعادًا أو أعماقًا قد تكون فيها وقد لا تكون، وينسبون إليها نضجًا واكتمالاً ومقاصد قد تكون فيها وقد لا تكون في الماضى كان الشاعر اليونانى يستخرج من فولكلور حضارة ميوس وميسای وطروادة وهيلاس خامة يبنى بها أناشيد «الإلياذة» و«الأوديسا»، ثم يشتق من هذه الأناشيد ومن جذورها الشعبية خامة يبنى بها «أوريستيا» أسخيلوس و«أوديبيَّات» سوفوكليس. كذلك كان الحال في فنان العصور الوسطى الذى صاغ من فولكلور برابرة الشمال ملاحم التبونج والفولسونج والجرقير والبيوولف في الجانب الجرمانى أو التيوتونى، وصاغ من فولكلور الشعوب اللاتينية رومانس الوردة، و«أغنية رولان» و«أورلاندو غاضبًا»، دعك من عمل بوكاشيو وتشوسر وسبنسر الذين صاغوا بيد الفن خامات الفولكلور الشائعة في أوروبا الوسيطة. حتى شكسبير العظيم حين لم يستمد مادة مسرحياته من التاريخ استمد خامته من الفولكلور الدنماركى («هاملت») أو الفولكلور الأنجلوسكسونى («الملك لير» و«سمبلين») ومن الفولكلور الإيطالى («عطيل» و«روميو وجولييت» و«تاجر البندقية») إلخ.. وأعاد صياغة هذه الخامة التى وجدها في ساكسوجراماتيكوس أو في هولنشيد أو في بانديللو... إلخ، بيد الفن العظيم. الماس شيء ومنجم الماس شيء آخر. الذهب شيء ومنجم الذهب شيء آخر. والفولكلور كان دائمًا المنجم الغنى الذى يستخرج منه الفن الرفيع، ولكن الفولكلور قد يكون وقد لا يكون فنًا رفيعًا وأدبًا رفيعًا.

ولو أن الأدب الرسمى والفن الرسمى والثقافة الرسمية في بلادنا لم تقف زهاء ألف سنة كاملة هذا الموقف العدائى البطاش من أدبنا الشعبى وفننا الشعبى وصرفتنا عن كنوز هذا المنجم العظيم الزاخر بأنفس الخامات، منجم ملاحمنا ومواويلنا وحواديتنا وخرافاتنا ومعتقداتنا وكافة مأثوراتنا، لكان لنا اليوم أدب عظيم وفن عظيم نباهى به أخصب أمم الأرض أدبًا وأثراهم فنًا. لو أننا التفتنا خلال السنوات الألف الماضية إلى سير «أبوزيد» و«سيف بن ذى يزن» و«الأميرة ذات الهمة» و«عنتر بن شداد» و«فيروز شاه» و«الظاهر بيبرس» و«ألف ليلة وليلة» وحواديت «الشاطر حسن» و«الست خضرة الشريفة» واعتبرناها تراثنا القومى في الأدب والفن بدلاً من أن ينفر منها مثقفونا طوال حكم المماليك والترك ويصموا أدب الملاحم والخيال بأنه أدب عصر الانحطاط متمسكين بالأدب العربى الرسمى من المعلقات إلى المتنبى ومن سجع الكهان إلى مقامات الحريرى ، وهو أدب لم يترسب قط في وجدان الشعب المصرى ولم يشعل في قلبه نارًا ولم يضرم في عقله شرارًا حتى كان عصر شوقى، باختصار لو أننا

أخذنا خامة أدبنا من منجم تراثنا الشعبى فى الآداب والفنون، لبلغنا ما بلغه الأوروبيون اليوم من أمجاد فى الرواية والشعر وربما فى فنون الأدب الأخرى من غير طريق أوروبا.

وأنا لا أكتب هذا الكلام لأتأسى على كنز ضاع أو إرث تبدد، ولكن لأقول إن هذا المنجم من الثقافة الشعبية، هذا المنجم من الثقافة القومية وهما شىء واحد، فلا قومية لثقافة إلا إذا كانت شعبية ضاربة الجذور فى أعماق الجماهير لأقول إن هذا المنجم قد ظل مغلقًا ومختومًا حتى اليوم، ظل مغلقًا، ومختومًا حين كان ينبغى أن يفتح ويستخرج منه، ولو أنه فتح واستخرجت مكنوناته لدبت فى مصر وغيرها من البلاد العربية حيوية الحياة طوال هذه الألفية الحزينة، ولتجدد بتجدد الحياة على أرض مصر فولكلور مصر، وما من أمة حية تعيش على الماضى المحنط. الأموات فقط يعيشون على فولكلور الآباء والأجداد.

الآن فقط ومنذ ١٩٥٢، رغم عناد المحافظين من سدنة الأدب الرسمى، نستيقظ إلى أهمية تراثنا الشعبى فى الآداب والفنون ولكن يبدو أننا تأخرنا بعض الشىء. ولأننا تأخرنا بعض الشىء أو لعلنا تأخرنا كثيرًا فإنى أخشى ألا يخرج من هذه اليقظة إلا مسخ شائه فى الآداب والفنون، فقد جمال الشكل الذى ورثناه عن الأدب الرسمى، وفقد حيوية المضمون الذى ورثناه عن الأدب الشعبى ، هذا المسخ الشائه هو نوع جديد مزيف من الأدب الشعبى والفن الشعبى، مزيف لأنه نابع من غير أصحابه الحقيقيين، وموجه إلى غير أصحابه الحقيقيين.











الرؤية الجمالية فى فن التصوير الشعبى
وأثرها فى رسوم الفطريين (دراسة جمالية ميدانية)

Aesthetical View of Folk Painting and its Effect on Innate Painting
(Aesthetic Field Study)

إعداد: نيفين محمد خليل

إشراف: هانى إبراهيم جابر

المعهد العالى للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون

إن حركة الفن الحديث فى مصر قد أولت اهتمامها بالفنون الشعبية والفطرية بوصفها روافد خصبة للفن الحديث. فمع تصاعد الروح الوطنية فى مصر بدأ الاهتمام بالفن الشعبى والفن الفطرى اللذين كان لهما دورًا مهمًا فى إثراء الإبداع الفنى ومواصلة تطويره، وإذا كان وعى الحركة التشكيلية فى مصر بإبداعات الفنانين الفطريين (التلقائيين) فى مصر قد تبلور منذ منتصف القرن العشرين، إلا أن النظرة إلى هذا النوع من الفن لم تكن بالعمق المطلوب والجدية الكافية، وذلك لأن معظم الفنانين الفطريين كانوا من صعيد مصر يمارسون إبداعاتهم بعيدًا عن الأنظار فى الريف.

والفن الفطرى له جذور قوية تمتد من العصور المصرية القديمة حتى العصر الحديث. لذا، كان من الصعب أن نفصل بينه والفن الشعبى الذى نبع من الجذور نفسها، ولقد حدث نوع من الخلط بين الفن الشعبى والفن الفطرى لوجود بعض السمات المشتركة التى قد تخدع العين غير المتخصصة التى لا تفطن للفروق الدقيقة بين السمات الشعبية (الفولكلورية) والسمات الفطرية(١).

فعلى الرغم من أن الفنان الفطرى المصرى قد نهل من التراث الشعبى وتأثر بصفة خاصة بفن التصوير الشعبى فى تناوله لموضوعات أعماله الفنية، فإنه قد عبر عن هذا التراث برؤيته الخاصة المتفردة، التى تعكس ارتباط الفنان الفطرى ببيئته الشعبية. وقد ترجم تلك الرؤى بأسلوب ساخر ينتقد فيه العادات والتقاليد التى يرفضها فى داخله والتى يسلط عليها الضوء ويجعل منها ظاهرة منفردة.

والفن الفطرى فن يقوم على النشاط الإبداعى الفردى لمبدعين ألح عليهم دافع ذاتى للتعبير عن مشاعرهم وعن رؤيتهم للعالم بصورة خاصة، دون أن يتلقوا تعليمًا فنيًا أكاديميًا أو منهجيًا، وهو بذلك يختلف عن الفن الشعبى بما يتميز به من شفافية ومباشرة وتحرر من أية قيود أو معايير(٢).

ويظهر فى فن التصوير الشعبى بعض السمات المغايرة التى لا تتطابق مع سمات الفن الفطرى، فنجد أن فن التصوير الشعبى يحمل بعض الخصائص العامة المتعارف عليها فى الثقافة الشعبية، ويحمل فى جوانبه مميزات خاصة لكل بيئة. فهو فن يخضع لتقاليد متوارثة عبر الأجيال، خطوطه وألوانه وأشكاله مرسومة بخامات بيئية غنية بالرموز والدلالات، هو فن يعبر عن روح الجماعة ويتماشى مع ذوقها فى تغيراتها الحضارية والحياتية، فن أفرزته الخبرة مع الأيام ويمارسه الناس إبداعًا وتذوقًا،

غايته جمالية بقصد الزينة أو وظيفية بغرض المنفعة العامة أو الممارسات العقائدية. بينما قد يخرج الفنان الفطرى عن تلك التقاليد ويثور عليها؛ لأن منطقه الإبداعى شخصى وفردى تماماً.

وبالرغم من ذلك نجد أن هناك علاقة وثيقة بين خصائص التصوير الشعبى والرسوم الفطرية من حيث اشتراك الرسام الفطرى والرسام الشعبى، فى قدرات وإمكانات عقلية واحدة، فالرسوم الفطرية تعبر وتصف مشاهد من الحياة اليومية داخل المجتمع وصفًا دقيقًا، والرسوم الشعبية أيضًا ترتبط بالاستخدام الشعبى، فهى ملك الجماعة تعبر بشكل ما من التلقائية عن المناسبات الشعبية المختلفة كالأعياد الدينية مثل عرائس المولد والفرسان والدمى المصنوعة من الحلوى فى ملابس مزركشة جميلة، ومشاهد من البيئة الشعبية مثل بائع العرقسوس والسقا بحمله الثقيل وصندوق الدنيا والقراقوز والشاعر الشعبى وعازف الربابة وحلقات الذكر ورقص الخيل وفانوس رمضان وحفلات الزواج وزفة العروسة... وغيرها من الصور التى سجلها الفنان الشعبى من خلال الحياة اليومية التى تفيض بالحيوية.

وفى هذه الدراسة، تسعى الباحثة إلى استكشاف الرؤية الجمالية فى فن التصوير الشعبى التى تركت أثرًا واضحًا على رسوم بعض الفنانين الفطريين المصريين مما أدى إلى ثراء وتنوع موضوعاتهم التى عبروا عنها برؤية جمالية متفردة ناقدة. وعقد مقارنات بين إبداعاتهم لتحديد أوجه التلاقى والاختلاف بينهم.

وذلك من خلال إجراء دراسة ميدانية تعتمد فى المقام الأول على رصد عناصر فن التصوير الشعبى من منطقة (الشرفا شرق النيل محافظة المنيا)، وخاصة فن التصوير الجدارى الذى تشتهر به قرية «الشرفا» باعتبار أن تلك العناصر هى التى ألهمت هؤلاء الفنانين الفطريين موضوع الدراسة مثل: محمد على ـ صلاح حسونة ـ محمد هارون ـ حسن الشرق ـ رمضان أبو سويلم، وجمع أهم الأعمال الفنية الخاصة بهم والتى تأثروا فيها بفن التصوير الشعبى.

كما قامت الدراسة بعمل رصيد وتحليل لتلك الأعمال الفنية لإظهار البعد الإبداعى، وإلقاء الضوء على ما تحويه تلك الأعمال الفنية من قيم جمالية، وتحرص الباحثة على عمل تصنيف موضوعى للأعمال الفنية التى ستخضع للدراسة عند كل من الفنان الشعبى والفنان الفطرى.

مبررات البحث:

تتمثل مبررات البحث فيما يلى:

١ـ اهتمام الدارسة بأن تتناول موضوعًا تجمع فيه بين تخصصها الجامعى حيث إنها خريجة كلية الفنون الجميلة قسم تصوير، وبين تخصصها الدراسى فى المعهد العالى للفنون الشعبية وهو الفنون التشكيلية الشعبية.

٢ـ أهمية دراسة التصوير الشعبى دراسة جمالية تبرز وترسخ الدور الشعبى فى بنائه.

٣ـ قلة الدراسات الفولكلورية الأكاديمية التى اهتمت بتناول أعمال الفنانين الفطريين، حيث تعد هذه الدراسة هى الأولى بالمعهد العالى للفنون الشعبية التى تهتم بدراسة وتحليل الرسومات الفنية لبعض الفنانين الفطريين.

٤ـ لم تخضع الرسوم الفطرية للدراسة الفولكلورية والتحليل الجمالى الذى يبين التأثيرات الفنية المختلفة، وارتباط الإبداع الفطرى بواقع الحياة التى يعايشها الفنان الفطرى، وكذلك التصوير الشعبى من الناحية الجمالية طبقًا للقواعد والأصول الفلسفية الجمالية.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث فى اكتشاف تأثير فن التصوير الشعبى فى أعمال بعض الفنانين الفطريين وذلك من خلال استخلاص السمات الفنية لإبداع الفنان التشكيلى الشعبى والفنان التشكيلى الفطرى لتوضيح أوجه التقارب والاختلاف بينهما، فضلاً عن الوقوف على طبيعة الرؤية الجمالية لكل من الفنان الشعبى والفنان الفطرى.

أهمية البحث:

ـ تتمثل أهمية البحث فى اكتشاف أثر فن التصوير الشعبى وخصائصه ودوافع ومصادر الإبداع فى رسوم بعض الفنانين الفطريين.

حدود البحث:

ـ تقتصر الدراسة على تناول بعض الأعمال الفنية الشعبية المتنوعة التى توضح الرؤية الجمالية للفنان الشعبى، ورصد عناصر من الرسوم الجدارية الشعبية فى منطقة «الشرفا» شرق النيل بالمنيا التى تعبر عن طبيعة الموضوع.

ـ كما توضح الدراسة مكانة التصوير الفطرى جماليًا، وذلك من خلال تناول بعض الأعمال الفنية التى أبدعها

بعض الفنانين الفطريين، ورصد عناصرها الجمالية من خلال دراسة تحليلية وعمل تصنيف لهذه الأعمال الفنية التى ستخضع للدراسة لتوضيح رؤية الفنان الفطرى الجمالية من خلال تناوله للعمل الفنى.

منهج البحث:

- المنهج الوصفى فى رصد بعض أعمال الفنان الشعبى من واقع البيئة المصرية وأيضًا رصد بعض أعمال المصورين الفطريين.

- المنهج التحليلى فى الكشف عن القيم الجمالية فى الإبداع الفنى المرتبط برؤية الفنان الشعبى والفطرى معتمدًا على النهج الأكاديمى فى التعرض للأعمال الفنية.

- المنهج المقارن للوقوف على طبيعة وخصائص كل من الفنين، والتأثير الفنى الشعبى على الفن الفطرى فى مجال التشكيل.

أدوات البحث وتقنياته:

١ - دليل العمل الميدانى.

٢ - تقنيات البحث الميدانى المعتادة.

الدراسات السابقة:

كما سبق أن ذكرت الدراسة فإن العلاقة بين فن التصوير الشعبى ورسوم الفنانين الفطريين لم تحظ بدراسات سابقة، على أنه هناك بعض الدراسات التى تناولت الفن الفطرى وتعرض الدراسة لأهم هذه الدراسات ذات الصلة بموضوعها:

وتنقسم الدراسات المرتبطة بموضوع البحث إلى مجالين أساسيين هما:

المجال الأول: وهو خاص بالدراسات التى تدور حول الفن الفطرى.

المجال الثانى: وهو خاص بالدراسات التى تدور حول فن التصوير الشعبى.

الدراسة الأولى: رسالة ماجستير موضوعها «أثر البيئة على الفنان الفطرى»[(١)].

وقد تناولت الباحثة فى هذه الدراسة من خلال ثلاثة أبواب، ومن أهم الأجزاء التى تعرضت لها الباحثة فى هذه الدراسة - وقد استفادت منه الباحثة - تناولها العناصر التشكيلية عند الفنان الفطرى، وقد استعرضت الباحثة فى الفصل الثانى من الباب الثانى العناصر التشكيلية من موضوعات وتصميم وتعبير، وقد تناولت الباحثة كل قسم على حدة مع تقديم نماذج من الحركة العالمية للفن الفطرى وعلى رأسها رائد التصوير الفطرى «هنرى روسو»، كما تناولت مفهوم التصميم عند الفطريين ودور الخط واللون وغيات الظل والنور. وبالتالى، التعرف على أساليبهم فى استخدام اللون والخط وكيفية التعبير لديهم، وكيف كانت المؤثرات البيئية هى دائمًا الدافع الرئيسى الذى يشكل الوعى التعبيرى والإبداعى لدى الفنان الفطرى.

المجال الثانى: وهو يختص بالدراسات التى تدور حول فن التصوير الشعبى.

الدراسة الأولى: رسالة ماجستير بعنوان «الرسوم الشعبية وتوظيفها فى التصوير الجدارى المعاصر»[(٢)].

ومن أهم الأجزاء التى تعرضت لها الباحثة فى هذه الدراسة الجزء الخاص بالزخارف الشعبية وأنواعها (زخارف هندسية - نباتية - طبيعية - حيوانية - زخارف الحشرات - الطيور - زخارف آدمية - كتابية)، وقد تحدثت عنها الباحثة بالتفصيل مع عرض نماذج لهذه الزخارف التى زيَّن بها الفنان الشعبى جدرانه ووحداته التطبيقية من وشم وملابس وأغطية وغيرها، وقد تناولت الباحثة هذه النماذج بالشرح والتحليل.

الدراسة الثانية: رسالة دكتوراه «استخدام وحدات من التراث الشعبى المصرى فى التصوير المصرى المعاصر»[(٣)].

من أهم الأجزاء التى تعرضت لها الباحثة فى هذه الدراسة تناولها تدرج فن التصوير الشعبى عبر العصور فى مصر - التصوير الشعبى المصرى من خلال العصرين اليونانى والرومانى - التصوير الشعبى فى العصر الإسلامى ، كما تناولت الباحثة الرسوم الجدارية فى الفن الشعبى المصرى.

الدراسة الثالثة: رسالة ماجستير «مضمون الشكل فى الرسوم الشعبية فى مصر» [(٤)].

ويتناول الباحث فى هذا الجزء من الرسالة تعريف الفن الشعبى المصرى، كما يتناول الرمز ومدلولاته فى الفن الشعبى، ويتناول فى الفصل الثانى من البحث الشكل الشعبى والفكر المرتبط به، وقد تعرض الباحث فى هذا الجزء لثلاثة عناصر أساسية تدخل فى تكوين الشكل

الشعبى وهى (الرمز واللون والكتابة) كما تناول علاقة كل منهما على حدة بالمعتقدات الشعبية.

ملخص الدراسة:

يعتبر فن التصوير الشعبى جزءًا من ممارسات الناس لحياتهم اليومية، وتعبير عن خاطر الجماعة بصدق وفطرية، فهو يؤكد على أصالة الإنسان فى مختلف الشعوب من خلال وحدة التعبير ووحدة الشكل.

وتسهم جماليات فن التصوير الشعبى فى إطلاق العنان لتصورات الفنان الفطرى، كما تسهم أيضًا فى تشكيل رؤيته الجمالية عند تناوله لموضوعات لوحاته الفنية المستمدة من البيئة الشعبية التى يعيش فيها.

وتتناول الدراسة موضوع «الرؤية الجمالية فى فن التصوير الشعبى وأثرها فى رسوم الفطريين» (دراسة جمالية ميدانية)، من خلال أربعة أبواب مقسمة كالآتى:

الباب الأول:

فن التصوير الشعبى وعلاقته بالفن الفطرى.

الفصل الأول:

فن التصوير الشعبى من العصر المصرى القديم حتى العصر الإسلامى.

- ويشمل هذا الفصل على دراسة تاريخية لفن التصوير الشعبى فى مصر منذ العصور القديمة حتى العصر الإسلامى.

الفصل الثانى:

فن التصوير الفطرى وأشكاله وخصائصه وعلاقته بفن التصوير الشعبى.

- مدخل لفن التصوير الفطرى.
- تحديد المفهوم الاصطلاحى للفن الفطرى.
- بداية انتشار الفن الفطرى فى مصر.
- دور الألمانية «أورسولا شيرنج» فى اكتشاف الفنانين الفطريين المصريين.
- الخصائص الجمالية لفن التصوير الفطرى.
- العناصر التشكيلية عند الفنان الفطرى.
- أثر البيئة المصرية فى أعمال الفنانين الفطريين.
- فن التصوير الشعبى وعلاقته بالفن الفطرى.
- (يشمل هذا الفصل تعريفًا مفصلاً لفن التصوير الفطرى وخصائصه الفنية والتعرف على مكانة الفنان الفطرى).

الباب الثانى:

التصوير الجدارى بالمنيا.

الفصل الأول:

- مجتمع الدراسة.
- العناصر والقيم التشكيلية فى فن التصوير الشعبى.
- الخصائص والجماليات فى فن التصوير الشعبى.
- دور الرسام الشعبى ومصادر ثقافته ورؤيته الفنية ودور الثقافة الشعبية فى تكوين الفنان الشعبى.
- الرمز فى فن التصوير الشعبى.
- (وتوضح الدراسة فى هذا الفصل العناصر والقيم التشكيلية وجماليات فن التصوير الشعبى التى أثرت بالضرورة على رؤية الفنان الفطرى ـ كما تقدم دراسة مفصلة عن ماهية الفنان الشعبى كأحد أفراد المجتمع المصرى الذين تأثروا بالبيئة الشعبية).

الفصل الثانى:

- فن التصوير الجدارى بقرية الشرفا شرق النيل «دراسة ميدانية».
- دراسة تحليلية لبعض الأعمال الجدارية التى تناولها الفنان الشعبى فى أعماله الفنية، التى تؤكد على أهمية فن التصوير كضرورة جمالية ووظيفية.

«تستعرض الدراسة فى هذا الفصل على بعض الرسوم الجدارية التى جمعتها ميدانيًا من قرية «الشرفا» شرق النيل، كما تستعرض الدراسة نموذجًا لأحد الرسامين الشعبيين فى المنطقة، وتقدم دراسة تحليلية لبعض هذه الأعمال الجدارية والعناصر الشعبية التى جمعتها ميدانيًا من البيئة الشعبية وكيف وظفها الفنان الشعبى فى أعماله الفنية من خلال رؤيته الجمالية».

الباب الثالث:

تحليل وتصنيف بعض الأعمال الفنية للفنانين الفطريين المصريين موضوع الدراسة.

الفصل الأول:

أثر جماليات التصوير الشعبى فى بعض أعمال الفنانين الفطريين موضوع الدراسة وهم:

١ـ الفنان الفطرى محمد على.

٢ـ الفنان الفطرى صلاح حسونة.

٣ـ الفنان الفطرى محمد هارون.

٤ـ الفنان الفطرى حسن الشرق.

٥ـ الفنان الفطرى رمضان أبو سويلم.

«تستعرض الدراسة فى هذا الفصل بالتفصيل نشأة كل فنان والعوامل التى أثرت فى تكوين شخصيته الفنية ـ العناصر الشعبية التى أثرت فى رؤيته الفنية ـ طريقة كل فنان فى بناء أعماله الفنية من حيث «الرسم والتلوين والتكوين»، كما تقدم الباحثة فى هذا الفصل دراسة تحليلية لأهم الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين الفطريين التى جمعتها الباحثة من خلال اللقاءات التى أجرتها معهم والمعارض الفنية والكتب والمجلات إلى غير ذلك من المصادر لتوضيح الرؤية الجمالية للفنان الفطرى».

الفصل الثانى:

ـ التصنيف الموضوعى للأعمال الفنية التى ستخضع للدراسة عند كل من الفنان الشعبى والفنان الفطرى.

على سبيل المثال: (الإنسان ـ الطبيعة ـ الطيور ـ الحيوانات ـ العمارة ـ الحياة المعيشية ـ النيل ـ المناسبات الدينية ـ المناسبات الترويحية ـ الكتابات والأشكال الهندسية ..... إلخ).

«يشمل هذا الفصل نماذج من أهم الأعمال الفنية عند كل من الفنان الفطرى والفنان الشعبى، التى زخرت بوحدات زخرفية شعبية تنوعت ما بين زخارف هندسية ونباتية ووحدات تشخيصية وزخارف كونية، وذلك من خلال تصنيف لهذه العناصر يبين التنوع فى المفردات الشعبية لدى كل فنان، وكيف وظفها فى أعماله الفنية لتحديد أوجه الشبه والاختلاف».

الباب الرابع:

النتائج والتوصيات.

الفصل الأول:

السمات المشتركة فى أعمال الفنانين الفطريين المصريين موضوع الدراسة.

الفصل الثانى:

ـ ببيوجرافى عن الفنانين الفطريين موضوع الدراسة.

ويشتمل هذا الباب على أهم النتائج والملاحظات التى توصلت إليها الدارسة من خلال تحليلها لبعض أعمال الفنانين الفطريين الذين تأثروا بجماليات فن التصوير الشعبى.

ملحق الصور، والرسوم التخطيطية للدارسة:

ومن خلال ما تقدم حرصت الدارسة على أن يتضمن بحثها تحليلاً وتصنيفًا شاملاً للمادة التى تضمنها البحث سواء من خلال الجداول أو الصور الوثائقية لمواد بحثها.

الهوامش :

(١) رشا على العجرودى، **أثر البيئة على الفنان الفطرى**، رسالة ماجستير، جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة (قسم تصوير)، ٢٠٠١م..

(٢) د. مصطفى الرزاز، **التلقائيون وإبداعاتهم التشكيلية**، تصوير، معرض الهيئة العامة لقصور الثقافة، المقدمة (١٩٩٧ ـ ١٩٩٨).

(٣) رشا على العجرودى، **أثر البيئة على الفنان الفطرى**، رسالة ماجستير، جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة (قسم التصوير)، ٢٠٠١م.

(٤) إيمان أحمد عارف، **الرسوم الشعبية وتوظيفها فى التصوير الجدارى المعاصر**، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة (قسم تصوير)، ٢٠٠٠م.

(٥) مريم تاج الدين، **استخدام وحدات من التراث الشعبى المصرى فى التصوير المصرى المعاصر**، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٨م.

(٦) أحمد بندارى ياقوت، **مضمون الشكل فى الرسوم الشعبية فى مصر**، رسالة ماجستير، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٣م.

الفنان	العمل الفنى		أثر الفن الشعبى فى الأعمال الفنية	نمط التعبير	الاتجاه الفنى المميز
	الشكل	المضمون			
محمد على	- يرتبط الشكل بالمضمون، حيث يخلق حوارًا بين المعنى التعبيرى ومقومات التشكيل من حيث الإيقاع والحركة. - لا يلتزم الفنان بالترتيب المنطقى للمرئيات، وذلك فى محاولة للتعبير البسيط الذى يتماشى مع سمات الفن الفطرى من حيث التلقائية والتسطيح. - التمكن من تحرير اللون، واستخدام درجات لونية أساسية زاهية صريحة، وإعطاء اللون قيمة عاطفية غير خاضعة لأى قانون أكاديمى.	- الاهتمام بالمضامين التعبيرية وراء الشكل، والتعمق فى الدوافع الجوهرية والانفعالات. - التأكيد على الناحية الذاتية المحملة بشحنات إنسانية مستمدة من البيئة الشعبية المحيطة بالفنان.	ارتباط خاص بالمضمون الشعبى.	شرح المفاهيم (انفعالى - تعبيرى - بصرى).	فطرى ذو نزعة تعبيرية شعبية.

الفنان	العمل الفنى		أثر الفن الشعبى فى الأعمال الفنية	نمط التعبير	الاتجاه الفنى المميز
	الشكل	المضمون			
محمد هارون	- الاهتمام بالشكل وعلاقته بالضوء والفراغ. - يلجأ الفنان إلى الأسلوب الواقعى من حيث التكوين وصياغة العناصر التشكيلية، كما تحمل أرضية العمل الفنى لمسات تأثيرية من حيث اللون والملمس.	- تحمل الأعمال الفنية مضامين بيئية تظهر روح الحياة الشعبية، مبتعدًا عن الصفة المثالية فى التعبير والميل للجانب الفكاهى المرح. - انفعالى من حيث القيمة اللونية التى تظهر شحنة قوية من خلال لمسات الفرشاة السريعة المكثفة الفنية باللون.	ارتباط خاص بالموضوعات الشعبية.	بصرى.	فطرى ذو نزعة تأثيرية واقعية.

الفنان	العمل الفنى		أثر الفن الشعبى فى الأعمال الفنية	نمط التعبير	الاتجاه الفنى المميز
	الشكل	المضمون			
صلاح حسونة	ـ الارتباط بأشكال الواقع ولكن برؤية خيالية. ـ الاعتماد فى صياغة الأشكال على الأسلوب التجريدى القريب من منطق التشكيل الشعبى. ـ استخدام الألوان التى تناسب الحالات الانفعالية المراد التعبير عنها على حسب موضوع العمل الفنى.	ـ أسطورى فلسفى يعبر عن حالة الفنان النفسية من خلال رؤية ذاتية. ـ يحتوى المضمون على شىء من الغرابة والغموض. ـ الاعتماد على التحليل النفسى واستنباط أسرار القوى الخفية ومظاهرها.	ارتباط خاص بالمضامين الشعبية.	انفعالى.	فطرى ذو نزعة خيالية رمزية.

الفنان	العمل الفنى		أثر الفن الشعبى فى الأعمال الفنية	نمط التعبير	الاتجاه الفنى المميز
	الشكل	المضمون			
حسن الشرق	ـ يعالج أشكاله بأسلوب زخرفى يتلاءم مع تلقائية الرموز الشعبية. ـ استخدام عنصر الخط بأشكاله المختلفة فى تراكيب مبسطة. ـ استخدام الرموز الشائعة عند الفنان الشعبى إلى جانب الرموز الخاصة بالفنان. ـ استخدام معالجات تشكيلية جمالية مبتكرة من حيث الخامات والتقنيات. ـ التعامل مع اللون بتقنية عالية وحاسة مرهفة.	ـ البحث وراء الأشكال والرموز بما تحمله من مضامين. ـ يربط المضمون بالشكل ولكن يغلب الجانب البصرى على النواحى الانفعالية فى تعبيرات الفنان.	ارتباط من حيث الشكل والرمز الشعبى.	بصرى.	فطرى ذو نزعة زخرفية.



سعيد المسيرى ... رسم وطباعة

سامى بخيت

إذا خرج «التعبير» عن البدائية والسذاجة والمباشرة، ولبس ثوب «المهارة» و «الوعى»، واتسم بالرشاقة والرقة والجاذبية والإثارة والتأثير، فإنه يتمكن من «تجسيد» أفكار الفنان وخياله، ويصبح فنًا. سواء كان «الوسيط» كلمة .. أو لونًا .. أو حركة.. أو حجرًا .. أو نغمًا.

هذا ليس تعريفًا للفن: إنما هو اجتهادات الباحثين. فكيف إذًا نهتدى إلى تقييم لوحات «الجرافيك» الرائعة التى أبدعها فنان كبير مثل «سعيد المسيرى» خاصة أنه كان يتعمد البعد عن الأضواء حتى توارى عنها.

ربما يساعدنا على تفهم إبداع الفنان الراحل سعيد المسيرى، أن نتأمل لوحاته المثيرة، بعد أن نلم بطرف من حياته الفنية التى قضاها فى البحث والتأمل والتعبير عن أفكاره التى تعشق الجمال لذاته. ويحاول تجسيدها بالرسم وبالتصميمات المطبوعة بالحجر ليتوجراف أو الشاشة الحريرية (سلك سكرين) أو الحفر.

«فن الحفر» اسم قديم يطلق على فن الاستنساخ اليدوى؛ أى استخراج نماذج متطابقة لرسم واحد فستصبح كل نسخة أصلاً. وذلك بتغطية سطح معدنى بطبقة من الشمع يحفر الرسم فيها بخطوط تكشف عن المعدن. إلا أن هذا الاسم قد تغير فى أوروبا فى العصر الحديث بعد أن تعددت الأساليب واستحدثت المفاهيم وتقدمت التكنولوجيا. أصبح اسمه بالإنجليزية «فن الجرافيك» وكلمة جرافيك أصلها كلمة لاتينية أصلها (GRAPHUS) وتعنى خطًا مكتوبًا أو مرسومًا أو منسوخًا، وقد عرف فى مصر باسم فن الحفر.

وهناك الجيل الأول الذى يضم الفنان الحسين فوزى والفنان نحميا سعد والفنان عبد الله جوهر. أما الفنان سعيد المسيرى، فهو من رواد الجيل الثانى الذى ضم الفنان ماهر رائف وسعيد العدوى، ذلك الجيل الذى حمل مسئولية تأكيد الشخصية المصرية والتخلص من المؤثرات الغربية فانغمس فى هضم الموروثات الشعبية الأصلية والحضارات القديمة سواء كانت فرعونية أو قبطية أو إسلامية مستفيدًا من قيمها الجمالية ورموزها محققًا التزاوج بين التراث والتقنية الحديثة.

فالفنان سعيد المسيرى هو أحد الفنانين المجربين الذين بحثوا فى كل الاتجاهات الفنية للوصول إلى فلسفة خاصة وقيمة جمالية متميزة.

ولد المسيرى بالإسكندرية عام ١٩٤١م، وتخرج فى كلية الفنون الجميلة عام ١٩٦٢م، وقد عمل فى بداية حياته الفنية فى مجال فن الكتاب (الإخراج والرسوم والطباعة)

وكذلك فى المجالات الثقافية ورسوم الأطفال وحصل على الكثير من الجوائز من أهمها جائزة سوزان مبارك فى مسابقة رسوم كتب الأطفال ثم اهتم بمجال الفن التشكيلى وشارك فى بينالى الإسكندرية لفنون دول البحر الأبيض المتوسط، وأقام الكثير من المعارض الفنية الخاصة بمصر وخارجها.

قد يلعب الفنان دوراً أساسياً فى فن الجرافيك دون أن يعتمد على الآلات الميكانيكية والمواد الكيماوية إلا بقدر، والفنان المسيرى من هؤلاء الفنانين الذين اعتمدوا على الفرشاة والألوان فى ذلك المجال.

هذا هو الأسلوب الذى اختاره الفنان المسيرى ليجسد خيالاته على الورق ، وليصبح إبداعه فى متناول الجميع ، واللوحات الجرافيكية ما هى إلا رسائل جماهيرية.. تتوفر لها طبيعة الذيوع والانتشار، بعكس الرسم التصويرى الذى يبدو وكأنه رسالة خاصة بين المبدع والمقتنى، لأنه فن اللوحة الواحدة، تتحلى لوحات سعيد المسيرى بصفات خاصة فى كلٍّ من الشكل والمضمون لكنها واضحة العناصر .. وعلى علاقة عميقة بمشاعر الإنسان فى كل مكان، تعبر عنه وتتحدث إليه.

إنها كالطبيعة؛ تنطلق بلغة الأشكال والإثارة التى نستشعرها فيها مستمدة من أنه يلمس أوتاراً خاصة فى أعماقنا ويأخذنا بطائف من الرهبة والجلال والتفكير فى المجهول، فنحس مع لوحاته بأننا جزء من هذا الكون الشاسع الذى لا نعرف له قراراً. وتشدنا إلى تلك الحقيقة التى ننساها فى زحمة الحياة.

تشكل عناصر إبداع المسيرى فى هيئة الإنسان المقهور، مقروناً برموز الموت والدمار، عازفاً على الألوان بهدف المزيد من التعبير عن المحنة والفجيعة، فعندما يصور الإنسان، فهو يصور روح الإنسان التى هى من روح الكون الفسيح، لذلك نشعر فى إبداعاته بأننا باقون فى هذا الكون الجميل، ما بقيت الأشجار والصحارى والكواكب والسماوات. إنه يكشف لنا عن سر الحياة التى تحدثنا بها من كل ما نراه حتى ما نراه تحت المجهر حين نتأمل الذرات وخلايا الكائنات، مشيراً فى كل ذلك إلى قلق الإنسان وأشجانه. ولم ينحرف إبداع سعيد المسيرى حتى فى التعبير عن «الواقع الثانى» ذلك الواقع المتوارى خلف زخرف الحياة ومشاغلها، فهو يحدثنا بوحدات من شكل الإنسان وأدواته فى الحياة .. وقد تبدو بعض لوحاته كاملة التجريد فى بعض الأحيان.. ولكننا لو أمعنا النظر لاكتشفنا أنها لا تختلف فى معناها ومغزاها عن غيرها من اللوحات.

ليس صدفة أن يجذبنا إبداعه فننسى أنفسنا فى أجوائه الشاعرية الحالمة؛ لأن صدق إحساسه وقدراته الفائقة فى تجسيده على الورق، والموهبة العالية التى يتمتع بها، هى التى تجذب انتباهنا وتنير خيالنا وتستنهض تفكيرنا، وتدعونا إلى تأمل أنفسنا من جديد بوصفها عناصر ذات قيمة فى الحياة من حولنا، طبيعية كانت أو اجتماعية. وأن تلك الحياة ليست سوى أنشودة رائعة. نحن أوتارها ونحن أنغامها.

سعيد المسيرى ليس فناناً «انتقائياً» يختار من أساليب الآخرين طرائق يشكل منها شخصية لوحاته. وليس «نمطياً» يلهث خلف أسلوب فنان معين يقلده؛ إنما هو فنان أصيل؛ يرى ويسمع ويحس ويفكر ويتأمل ويتخيل، ثم يعبر بمهارة وقدرة وموهبة فريدة فى الإبداع.

يقول سعيد المسيرى : «فى لحظة يرهف فيها الحس.. وتصفو النفس من أحمال المعاناة يتمثل الإنسان ما تفاعل معه سواء كان صوتاً أو حركة ، أو شكلاً ويكرره بنفسه استمتاعاً .. يستعيده بأى وسيلة وعلى أية خامة .. فنجده يشكل مثلاً بالتجريح على سطح إناء من الطين ، أو بالتلوين برماد الأخشاب ، أو بصبغات من النباتات الملونة، محاولة لإعادة تمثيل الشكل الذى رآه وتفاعل مع جمالياته.. ومع مزيد من الإحساس بالكتلة حاول التعبير عن العناصر بشكل مجسم. كما يقول أيضاً من نعم الله علينا الإبصار والإدراك ومن خلالهما نرى الوجود من حولنا ونحس وندرك بالاختلافات ما بين عناصره ومكوناته».

لم تجتذب المسيرى البدع الفنية التى تغمر العالم والتى يتلقفها معظم فنانى العالم الثالث متوهمين أنها المثل الأعلى المحتذى به. كان يتبين الخيط الرفيع الذى يفصل بين الصدق والكذب، بين الرائعة الفنية والعمل الزائف الذى يدهش المشاهد بما فيه من ألاعيب حرفية قد تعجبه للوهلة الأولى. لذلك جاءت لوحاته فى معرضه الأخير دعوة أخلاقية وإنسانية، تتضمن الحكمة فى رقة وجمال، ودعوة للارتفاع عن مستوى «الأنا» الصغيرة التافهة، إلى «الأنا» الكبيرة التى تضم بين حروفها كل الجنس البشرى.



supervisor and Prof. Ahmad Shams Eddin Al Hagagi and assistant Prof. Sameh Abdul Ghafar Shaalan as members.

Tarek Faraag and Ayman Nour present their own field collected set of proverbs under the title "Folk Proverbs in the Dakhla Oasis". Then we have two folk tales collected and documented by Ahmad Mohamad Abdual Rehim. Gamal Adawi then presents his collection of some mororabaat. Enji Salah Eddin translates a Chinese folk. tale called "Tales of The Birds of Bliss". Next comes Khalil Kolfat's translation of a folk tale by Bernard Claville under the title "The White Ape".

At AL Founoun Al Shaabia library, Nabil Farag continues to write "Out of the Memory of Folklore" and talks about louis Awad (1915-19990). Folklore and folk literature constituted an important part of Awad's cultural project. Awad published four articles at Al Ahram daily paper about folk culture such as the Aragouz at Unesco, Folklore and Reaction and The Notes of the Reed Pipe and AL Qanoun. Farag's study ends with some extracts from the first article under the title "The Closed Mine".

In AL Founoun AL Shaabiaa art tour, research-worker Nevine Mohamad Khalil presents her Ph. D proposal about "Aesthetic Vision in the Art of Folk Painting and its Impact on the Drawings of Innate Artists".

The proposal will be presented to the Higher Institue of folk Art at the Academy of Arts under the supervsion of Prof. Hani Ibrahim Gaber. Also at the tour, Sami Bekhit presents a brief survey of the artistic career of plastic and graphic artist Said Al Messiri who relied on the brush and natural colors without heavily drawing on mechanical and chemical substances.

Translated by:
Mohammad Bahnasy

Ghatawi". The book is a fine example of the peculiar and distiguished style of its author who combines filed work experience with a knowledge of oral culture along with his reliance on modern methodology which reflects his comprehensive vision and rigorous mental discipline. The book consists of a theoretical introduction, two chapters and a conclusion. The introduction surveys the term in classical Arabic tradition. In the first chapter, the author discusses riddles and their significance.The second chapter is cocerned with the aesthetic aspects of riddles.The conclusion is a collection of folk riddles in Kuwait. The importance of AL Nagar's research, Abdulah believes, lies in the collection and classification of riddles even though it is conducted within a traditional framework. The material collected and classified by AL Nagar is quite original and his study is a genuine contribution to folk literary studies.

Gouda Al Refaai reviews Abdul Malik Mortad's "Algerian Folk Riddles: A Study of the Riddles of the Algerian West". The book is an important contribution by a literary critic who wrote more than thirty books n the field of literary criticism. The book was published in 1982 and consists of 218 pages of medium size. It falls into two parts. The first part handles the content of folk riddles and is made up of four chapters dealing with the content of riddles and their cultural value and time and place in riddles. The second part handles the artistic form of folk riddles and consists of two chapters. It focusses on the language of folk riddles and is a stylistic study of folk riddles at the phonic and structural levels. The book contains an introduction, a conclusion and an appendix of the corpus of riddles collected and studied by Mortad.

Under the title "Towards A Structural Definition of Riddle", Doaa Mostafa presents her translation of an important study by Rabert. A. Georges and Alan Dundes who unanimously agree that the riddle is an appropriate topic for morphological study. Yet, there is no folklorist who is able to propose an appropriate definition of the riddle by using specific and concrete terms. The lack of an adequate morphological definition of individual species hinders trans-generic study. The riddle is an instance of this inadequately and poorly defined term. Georges and Dundes discuss the various definitons and designations of the term starting with Aristotle who was the first to define the the term and identified it with metaphor. Gaston Paris followed suit. Petsch broadened the discussion of the term in his Ph. D thesis and later it was Archer Taylor who made the greatest contribution to the study of this genre. William Bascom's definition is quite foundational as it laid down the basis of stylistic analysis based on linguistic components apart from the structural models on which Georges and Dundes based their study. Ahmad Tawfik presents a number of riddles collected from Assiout governorate. The file ends with a follow-up by Ahmed Bahi Eddin Ahmed of an M. A thesis by research-worker Doaa Mostafa entitled " Riddles: A field Study in Folk literature". The board of examiners consisted of Prof. Ahmad Aly Moursi as a

account for the prominent economic role of pearl divers as a distinct class.

Taalat Shahin presents his translation of Garcia Santos Thomas's study "The Arts of Fire and Comedy in Evening Celebrations" The study sets out to examine "The Arts of Fire" by Michael De Sirto within the framework of his analysis of carnvalistic works in the writings of Thomas Hobbes, Michael Bakhtin, Michael Presto, Pierre Bourdien and others. The book provides us with an approximate idea of what seeing a comedy on Sunday meant to the inhabitants of Madrid. We are confronted with a theatre without a theatre as nothing is narrated by the festive performance as such. Its significance as a social means of entertainment is conveyed in a few hours. Such was the only outlet in which woman played a leading role in a limited society.

Festivals and folk celebrations are vitally important within the system of Egyptian folk customs and traditions. In her study about the celebration of Sham EL Nessim at Port Said, Maather Ibrahim Mohamed Abou Eish, stresses the social background underlying this festive occasion. The article is a filed study conducted in 2007. It is also based on some historical references and records which reveal the distinguishing features of the Port Saidian character and its mental outlook.

At the end of her study, Abou Eish points out the coherence of Port Saidian society and the strong impact of ancient Egyptian customs and traditions on this society. This is quite manifest in food and eating habits such as eating colored eggs, salted fish, green onion and. lettuce The study also emphasizes the impact of foreign communities which is revealed by the insistence on eating mangaouna and burning the dummy representing the figure of a tyrant English ruler as a form of resistance and protest.

The file of this issue is concerned with a folk literary genre which did not get the close critical attention it merits, i.e. folk riddles. This genre is known throughout the Arab world under different designations. It is known in Egypt as fawazir, in Gulf states as ghatawi and as hazazir in Syria, Lebanon and occupied Palestine. The first study in this file is Safwat Kamal's article "The Importance of Folk Riddles". Kamal points out the role and educational, recreational and cultural functions of the riddle. The study also tackles the structure and linguistic and rhetorical components of the riddle. Kamal defines the riddle as an enigma raised by the speaker who deliberately employs ambiguity to mislead the listener and hide his intention. As a result, it becomes extremely difficult for the listener to perceive the intended meaning. The poser of the riddle should be linguistically competent and should have an excellent command of lexical items and the various an conflicting nominclatures. The riddle is characterized by a special cadence and a specific sonorous quality and is usually cast in either prose or verse form. Like other forms of folk literature, it comprises sensuous symbols overlapping with contemplative visions.

Fathi Abdulah presents a detailed review of Mohamad Ragab Al Nagar "Kuwaiti

in accordance with a number of criteria; in the first place, the language in which the book is narrated is mostly oral. Secondly, the book is full to the brim of fantastic and bizarre ideas which makes it more likely to regard the book as a book of entertainment and exotica. Furthermore, the book comprises some invaluable information about genealogy.

In a study entitled "The Tale Tree and The Authorized Narrator in the Tales of The One Thousand and One Nights", Medhat AL Gayar studies the logic underlying the structure and discursive language of the first forty tales of the Nights. Al Gayar sheds light on the overall, intellectual, tarns-temporal and tarns-spatial dilemma in the tales, i.e. gender relationship or the relation between man and woman. The Nights has characteristically dealt with the mutual fears between the sexes but showed some bias towards woman and her heroism and potential which renders her the permanent concern of man at all social levels. Al Gayar pays close attention to the narrative role of woman in the tales and uncovers the feminist focus of narration, i.e. sexual betrayal and sexual pleasure and the courage of Shahrazad as a sort of feminist savior thorough her amazing powers of narration. Shahrazad is also largely responsible for changing the worldview of the narratee.

Susan Said's study which is entitled "Celebrating Virgin Mary in Egypt" tackles the relationship between folk text, material products and festive practices. All churches of Egypt celebrate the entrance of the Virgin into Egypt at the coptic month of Kiak which christians call the month of Mary. The clecbration assumes the form of reciting daily prayers and eulogies. Each town or village celebrates her entrance at exactly the date of her arrival to this particular place. The celebrations usually turn into popular festivals associated with the history of the local region. During these monthly celebrations pious christians from Egypt and the whole wide world flock into such regions. Al Said traces the various references to the journey of the Virgin and her divine child in the gospel of Mathew, the Holy Quran and other traditional Islamic and folkloric sources and presents a field specimen of such celebrations in the city of Samanoud, Gharbia governorate. It is held by the local church on the 24th day of the coptic month of Bashnath which corresponds to the first of July. At the same time, the church of Samanoud celebrates the transference of the corpse of saint Abanoub on 21 through 31 July. The people who attend the celebration usually stay at the churchyard near the water well in there.

Pearl diving areas constitute the subject matter of Nawaf Abdul Aziz AL Gahma's study in which he surveys the records of medieval commercial travelers of Morocco and Andalusia concerning the Gulf area. Pearl diving and pearl trade prevailed in this region and constituted the main profession of Gulf residents. Al Gahma discuses certain issues pertaining to pearl diving in the information and images provided by the geographers and travelers who visited that area. The study discusses the authenticity and realism of such accounts and sets out to

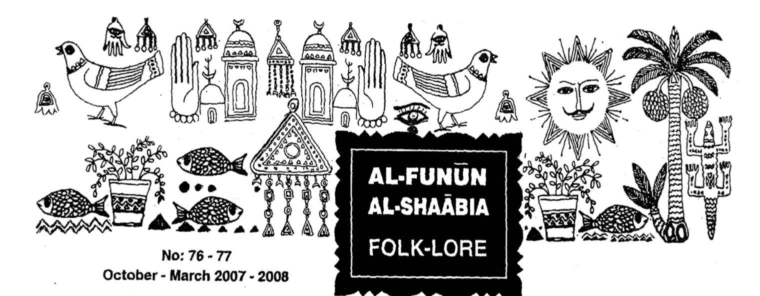


This Issue

This issue starts with a study by Safwat Kamal entitled "Cultural Continuity and The Vitality of Folk Traditions". The study emphasizes the dynamism and diversity of folk traditions at both the temporal and spatial levels within the same culture. Kamal cites a number of cultural, social and doctrinal examples which confirm the validity of his conception of cultural continuity such as the idea of immortality and resurrection which was held by the ancient Egyptians and found its perfect embodiment in the myth of Isis and Osiris. This idea has been passed down to modern Egyptians and is quite apparent in their folk beliefs and religious practices as it is evident in their celebration of their local saints. such celebrations serve as an excellent occasion in which diverse forms of folk creativity and folk arts are shown. Such arts are deeply rooted in ancient Egyptian beliefs. Their diversity and flexibility of movement are remarkable as they are transmitted rather freely across places, social groups, generations and time. Kamal refers to Siwa Oasis and Nubia as remarkable examples in this respect. Kamal maintains that this diversity and continuity have enlivened Egyptian culture and given folk life in Egypt its own specific cultural character which, though it is constantly changing, does not lose its authenticity. Folk arts are in fact an expression of the collective ego which is, in turn, an expression of man's thoughts, feelings and his existential stance. Form may change while function remains. Function may change while form remains. Both form and function may change, yet their teleology remains and continues to exist.

Ahmad Zoghb presents his mythological approach to AL Edwani's book in a study about "Fantasy in Written Folk Traditions". The book is a manuscript which dates back to the seventh century AD. Copies of the manuscript were disseminated throughout Algeria and near Nafta in Tunisia. It was published for the first time in French by Feraud, the translator of the French army and was published in Receuil, the French magazine. It was published for the first time in Arabic in 1996. It comprises the history of Arab tribes, sufi sects in addition to some tales and events. It resembles for the most part the Hilalia sira and this led Zoghb to classify the book as a book of folk literature





No: 76 - 77
October - March 2007 - 2008

A Specialized Refereed Magazine
Founded and edited by
***Abdel-Hamid Yunis,** in January 1965*
and supervised artistically by
Abdel-Salam El-Sherif





AL - FUNUN AL - SHAABIA

FOLK -LORE







مطابع
الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب

خمسة جنيهات